المركز القومي للترجمة

2771

چورج لوكاتش

تاريخ تطور الدراما الحديثة

ترجمة : كمال الدين عيد

تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى



الجزء الثانى

تاريخ تطوّر الدراما الحديثة

الجزء الثانى

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2771
- تاريخ تطور الدراما الحديثة (الجزء الثانى)
- چورچ لوكاتش
- كمال الدين عيد
- ماجد مصطفى الصعيدى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
A Modern Dráma Fejlödésénk Története
By: Lukács György

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تاريخ
تطوّر الدراما الحديثة
الجزء الثاني

تأليف: چورج لوكاتش

ترجمة: كمال الدين عيد

تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى

2016

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

لوكاتش، چورچ

تاريخ تطوّر الدراما الحديثة: ج٢/ تأليف: چورچ لوكاتش، ترجمة: كمال الدين عيد، تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى.

ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦

٦٠٠ ص، ٢٤ سم

١ – المسرحيات – تاريخ ونقد

(أ) عيد، كمال الدين (مُترجم)

(ب) الصعيدى، ماجد مصطفى (مُحرر)

(ب) العنوان ٨٠٩,٢

رقم الإيداع: ١١٨٠٨ /٢٠١٥

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0324 - 9

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الكتاب الرابع
الطبيعية

الكتاب الخامس
انبثاقات عن الطبيعية

الكتاب السادس
الموقف المعاصر

الكتاب الرابع

الطبيعية

الفصل السابع

روّاد التقنية الجديدة

لم تلمس جهود أكبر كُتّاب الدراما وأبطالها السؤال المُتعلّق بالتقنية فى الدراما الجديدة. كل أعمالهم وإنتاجهم – باستثناء إبسن – لم يتغير كثيرًا عن ذى قبل، لكنه بَقِى عند محاولات جمالية. تتعلق مشكلاتهم بالعميق من الأمور.. بحثوا عن السحيق المُمعن فى القِدَم، فقد يكون من بين رمزياته ما ينفع فى حل المشكلة المعاصرة عندهم، لكنّ هذه الرمزيات وهذا السحيق المُمعن فى القدم لم يمس الجوانب النوعية المعاصرة.. كان لا بد من طرْح السؤال. من المؤكد أنّ الرؤية الفنية الكبيرة قد قادت هابتْل إلى طرقات البحث وإلى إبداعاته فى التفاوت والتباين، والبُعد والمناطق النائية، لكنه من المؤكد أيضًا أنّ فى داخل هذا الشعور كثيرًا من التراجع؛ فقد لاحظ أنّ المشكلة تكمن فى أنّ المادة الدرامية المناسبة للحياة المعاصرة – كما رآها عن قُرب، تُعبّر عن نعومة الناس – الشخصيات المسرحية وتتفق مع اختلافات إعلانها الروحى – النفسى، لكنه لم يصل إلى البحث عن نموذجها، ولا عن الكمّ أو الكيف فى هذه المشكلة. أسلوبه – كما سبق الذكر – من هذه النقطة، وبعدها بالمفهوم الآنى كان الطبيعية.

لأنّ الإمكانات الحقيقية للطبيعية هى: بحث واحد فى إنشاء الدراما الآنية. بعد أن ضمّ إلى محاولاته القصص والفنون التطبيقية بكل ما تحمله من قلق ومحاولات تطوير ونهضة، ليُجرب – وبهما – فى الدراما، الدراما بأعلى أنواع الآداب.. هكذا كان الموقف تمامًا كما شعرت به ألمانيا وفى أقرب صورة للتأثير. كان هذا هو إحساس الألمان كما كان الإحساس نفسه عندهم ناحية كُتّاب الدراما الفرنسيين .. بمعنى الوحدة بين خشبة المسرح والأدب.. وهذا هو الجانب الثانى والوجه الآخر للسؤال. إنشاء لخشبة مسرح تتضمن فى مادتها الجديد والمباشر المنبثق من الحياة، وفى استعمال لوسائل تعبير عصرية مناسبة. نأتى أولاً على السلبيات: تدمير كل خشبة مسرحية مقبلة من الدراما أو حتى مرتبطة بها. البحث عن بديل لكل ما لم يكُن صالحًا لتعبيرات التأثير عند النظّارة، وينضم إلى هذا البحث النضال القائم ضد المحتويات القديمة للحركات الطبيعية الأولى .. النضال فى كل جوانبه خاصة ضد الدراما الاتجاهية فى باريس، ضد درامات شيللر – التقليد والمحاكاة وضد الميلودراما الإنجليزية. فى مدار البحث عن وسائل التعبير انتظر الجميع كثيرًا وطويلاً، وبرزت أسئلة واستفسارات بلا جدوى حتى انزوت كل الأسئلة خلف ستار فى الخلفية.

بدأت هذه الحركة من كبار الكُتّاب الفرنسيين – الصفوة.. كحركة كفاح ونضال من أجل خشبة المسرح ولمواجهة الغث الذى كان مُسيطرًا عليها، وحتى يمكن النهوض بالدراما – والدرامية وإحلالها داخل القصة التى كانت قد وصلت إلى مكانة أدبية رائعة. فى البداية لم يرغب الدراميون – كُتّاب

الدراما – فى قيام ثورة على الهواية، لكنهم سعوْا إلى احتكار النقابات لـشق صدعها واحدة بعد الأخرى، على أمل أن تتعاون معهم النقابات وتقوم بتمثيل مسرحياتهم. عندما سقطت إحدى المسرحيات لأنها كُتبت بـالفكرة القديمـة ومفهوم زال أوانه، وبطريقة خائبة كخيبة رجال خشبة المسرح، وبتقاليد جار عليها الزمن، ولجمهور تعوّد على قديم هالك ومُستهلك، خرج الجمهور ثائرًا رافضًا المسرحية، بعدها أيقن الدراميون – كُتّاب الدراما قيمة خشبة المسرح الاصطناعية، الخاوية، التى لا تصلح للنموذج الأدبى المُرتقب، ثم هجـروا المسرح وخشبته، ووصلوا إلى ضرورة الكف عن هذا النوع غيـر الفنـى للفنانين وللمسرح على السواء. وكان القرار: النهـوض بالبلاغـة الأدبيـة وإحداث صيغة مسرحية جديدة مناسبة، ظلت المحاولات ما بين سنتين وثلاث سنوات بجهود أعظم الدراميين، لكن محاولة واحدة لم تنجح ولم تصل إلـى الطريق المُنتظر.

خلال تلك الفترة حدث الانتقال فى القصة وفى الغناء – فى الشاعرية العاطفية بدرجات وعُبوات من الأحاسيس التى التأمت فى أشـكال تـضمنت التعبير الذى كان بمثابة إعلان نوعى كامل عن تقييم الفنون، كان هو الكشف الجديد. جاء الكشْف بقوة النضال والكفاح التى لم تعرفْها الجماهير قبْلاً، لكن الكشف استمر فى دورته من قوة إلى قوة أعظم، لكن الأدب الـدرامى ظـل على حاله القديم. لم يكن بالوسع تجديده بالعنف أو بالقوة الجبرية؛ ثم تجرى محاولات عديدة أخرى لكتابة مسرحيات على نمط المسرحيات الألمانية التى لم ولن تصعد إلى خشبة المسرح كما كان معروفًا من البداية؛ لأنها لم تصل

إلى ميعادها، لذلك كان مصيرها هو طباعتها بين دفتى كتاب. فى فرنسا لا يعرفون مصطلح (دراما الكتاب). فإذا لم تنجح مسرحية بعد عرضها على خشبة المسرح فقُل عليها السلام، فليس هناك منتدى عام للمناظرة أو النقاش يعودون إليه، سقطت .. بالسلامة. بعدها أصبح الكاتب الدرامى فى خدمة المزاج الشعبى للجماهير المسرحية.

(١)

الأخوان جونكور اللذان كانا فى قصصهما ثوريين ومجددين لكن فى حرص وتأنٍّ، حاولا إبداع مزاج وجو جديدين وألوان زاهية لإدخالها إلى خشبة المسرح. فى مسرحية **HENRIETTE MERÉCHAL** يقول جونكور إنهما أبدعا مسرحية مثل الكُتّاب الآخرين، الفصل الأول فيها شخصى ذاتى، لعلهما وثقا أنهما بنجاح هذه المسرحية سوف يقدمان نفسيهما على أنهما سيستمران – تأليفًا مسرحيًا – فى محو هذا النموذج السيئ السائد فى عصرهما بسبب عدم انتمائه إلى الآداب (رأى نابليون فى الأخوين جونكور صورة للشباب المليء حماسًا بالجمهورية الفرنسية، ثم عرف بنميمة تدور بين العامة أن الأميرة ماتيلدا **MATHILDE** ابنة عم القيصر قد شاهدت المسرحية. فى العرض الأول للمسرحية أطلقت الجماهير صفيرها عاليا، وبعد عدة عروض تُعد على أصابع اليد الواحدة نُزعت من ريبرتوار المسرح. هذا السقوط أدّى إلى طفرة حماسة شديدة عند الأخوين جونكور فقرر الأخوان كتابة سلسلة مسرحيات بلا أى تنازلات.. مسرحيات بعيدة كل البُعد فى درامياتها عن أى تأثيرات لخشبة المسرح. أعدّوا مسرحية واحدة

عنوانها (LA PATRIE EN DANGER – الوطن فى خطر)؛ ليؤكدا لمسرح فرنسا أنهّما لن يمثلا المسرحية على خشبة مسرح لتبق مظهرًا وبيانًا لرؤيتهما. لم يكتبا بعد ذلك مسرحيات أخرى. قال إدمون بعد ذلك إنّ أخاه سئم هذه التوترات، ولعل ذلك هو سبب انسحابه من هذا المجال.. بعدها بعدة سنوات كان چول دو جونكور إحدى ضحايا الانعزال الفكرى فى المجتمع الذى عاش فيه. فعمله الأدبى (مدام جيرڤيسيه MADAME GERVAISAIS) قتله معنويًا، لكن أخاه الأكبر استأنف بعد موت چول خطة وقْف الإبداع فى هذا المجال. بعد فترة طويلة يعود مرة أخرى إلى عالم الدراما، أعلن أنّ نهاية المسرح هى هنا لُب السؤال: فالقصة الحديثة بسيكولوجيتها النقية المُهذبة لا يمكن لها أن تصعد على خشبة المسرح. إذا أراد مسرحُ التطور فعليه أن يكون مصدرًا لرؤية خشنة متهورة SLAPDASH، فبعد خمسين عامًا سيقتل الكُتّابُ المسرحية.

مؤخرًا، وبقياس آخر – تغيّر رأيه عندما انتصرت الرومانتيكية فى الأدب وجاء جيل شاب ليُسوّر الماضى الأدبى القديم وليتجه إلى قضية (المسرح)، فما كان من إدمون دو جونكور باعتباره مؤرخًا أدبيًا إلا التوجّه مرة ثانية إلى خشبة المسرح كواحد من قُدامى الرومانتيكيين، فحوّل قصصه بنفسه أو بتكليف لواحد آخر إلى لوحات مسرحية. كره إدمون الدراما الاتجاهية الفرنسية بتركيبها الاصطناعى، واعتقد أنّ فى التخلص من الفصول المسرحية جديدًا، يضع مكان الفصول لوحات متصلة ببعضها يمكن لها أن تُطيح بجمود الدراما القديمة.. أراد أن يُقرّب المسرحية من شكل الكتاب،

محاولاً القضاء على رأى سارسى SARCEY الذى يقول بأن خشبة المسرح هى مساحة وأرض خاصة لا تقبل نوعيات كثيرة من الآداب. فأى شىء يؤثر لا بد أن يفرز تأثيرًا. إذا تحدث الناس أو تحدثت شخصيات بلسانها، أو أنّ كاتبا دراميًا لقّنهم هذا الحديث من عنده وكان حديثًا سيئًا تجريديًا، فإن الأمر يكون مقبولاً. لكن لمّا كان الممثلون بأحاسيسهم الواعية لم يستطيعوا قراءة هذه الدرامات، بينما تحدث الكُتّاب فى ازدراء عن النثر فى مسرحياتهم "DE LA PROSE D'AUTEUR DRAMATIQUE"؛ فإن ذلك قد أخْمد رغبة جونكور فى عودته إلى إصلاح حال المسرح وخشبة المسرح خاصة.. لم يكن يهمُّه أمر الطبيعية، وكان يشك فى تحقيقها، كان يرجو فقط أن يُحقق تقريب الدراما إلى مستوى القصة.

لم تُمثل القصص التى شملها الإعداد للمسرحية حجمًا كبيرًا على الإطلاق؛ فالمحاولات الأولى للإعداد كانت صدفة، كل همّها هو إحضار الشخصيات فى حلقة الصراع. فى مسرحية هينرييت مارشال HENRIETTE MARÉCHAL يقع بول دو بريفيل PAUL DE BRÉVILLE فى حُب زوجة المارشال أثناء حفل تنكرّى رغم أنه لا يعرفها. واحد من المدعوين للحفل يهين السيدة زوجة المارشال، فيدعوه بول إلى المبارزة، يُجرح بول، وتنقله عائلة المارشال إلى بيتهم لمداواته – عن طريق الصدفة – ولم يكن يدرى أن البيت هو بيت الحبيبة التى وقع فى غرامها. عندما يشفى يعرف الحقيقة – بالمصادفة أيضًا. وبعدها تبدأ الدراما. بين بارّين PERRIN وبلانش دو فايوزو BLANCHE DE VALJUZON – (فى مسرحية الوطن فى خطر)

هناك إمكانات للصراع بينهما: الثورة الكبرى بين قائد شعبى وفتاة أرستقراطية دون أن ينبس واحد منهما ببنت شفة. سلسلة من المصادفات يحتاج إليها الأخوان جونكور عند انتهاء فصل من الفصول للتفريق بين الحبيبين، حتى إحضارهما مرة ثانية فى الفصل الذى يليه، وهو ما يحدث مصادفة أيضًا. لكن هذه المصادفة عَرَضٌ وعلامة SYMPTOM، وأعظم علاماتها أن هذا النوع من الدراما يفتقر إلى التفكير الدرامى. واحدة من المسرحيات ليست فيها كلمة واحدة عن النضال الذى هو يعنى الحياة بأسرها. ليس هناك أى كلمات أو عبارات يوحى بمعنى النضال أو الصراع من أجل شيء، مع أنّهما فى أى دراما ومن أى زاوية تتلقّاها مناط القول الدرامى الذى يُعبر عن الحياة. فى الرواية الأولى، تفاجئنا مصادفات غريبة عجيبة نحو تقريرات مصيرية، أحيانًا نجد واحدًا منها فقط فى الحياة، وأحيانًا من النادر أن نتقابل مع مثل هذه النتائج المصيرية. الأمر الثانى الذى يقف قريبًا من الدراما؛ يتصادف أن يكون حب بلانش، بيرّين وسط عالم الثورة الفرنسية وجماعات أخرى من حولهما بطبيعة الحال، لكن هذا العالم (حولهما) فى لحظة المصير نفسها، بما يمكن أن نقول: قد يصلح الموقف لقصة أو لرواية. حدث يتم أو يحدث بين شخصيتين، ومع هذا الحدث داخل إطاره يتحرك على جانبيه العالم بأسره، يتحرك أمام الحبيبين، وليس بداخلهما. إنه حدث لا يصل إلى رمز يشرح العلاقة بينهما، ثم يحدث شيء آخر بعد ذلك، لكنهما داخل هذا الحدث يكونان فى وضع سلبى **PASSIVE** رغم أنهما أبطال المسرحية، ومع ذلك فكل ما يفعلانه تجاه الحدث لا معنى

له ولا مغزى، ويظهر أنّ كل ما يجرى من أحداث أمام أعيننا ما هو إلا قصة قصيرة – أبيزود ليس إلا، القصة لا تُرى إلا كقصة فقط. يرى الكاتب مثل هذه القصة ويضع فيها موقفًا وأحداثًا قصصية تهبط عليه، ويراها مناسبة أو صالحة من وجهة نظره الخاصة أكثر من قصة أخرى، ويمكن لهذه المواقف والأحداث أن تكون صالحة لقصة أخرى. إذن، فالعلاقة بين الشخصيات فى هذه القصص لا تحتوى على شىء من الدراما أو الدرامية أبدًا، ثم تتكرر المواقف والأحداث تلفُها آلية مُعقدة ترتكز إلى المصادفة، أملاً فى إنشاء العلاقة بين الشخصيات لكن ذلك لا يحدث أبدا. انسحب الأخوان جونكور من هذه التقنية وعبثا بحثًا عن تقنية أخرى لكنهما لم ينجحا فى الوصول إلى أى شىء؛ لذا جاءت دراماتهما مليئة بالحديث الطبيعى المؤلم وبلسان كريه بغيض، وبإغراق مضاعف فى الصُدف يبعد كثيرًا عن الحقيقة. إذا خلت مسرحية من العناصر المؤلمة التى سبق ذكرها، فلا تعثر حتى على أى آثار جاءت فى مسرحياتهما المتأخرة. لا شىء غير البؤس والعوز والفقر المُدقع، إلى جانب مصير حزين سقط من صدفة عابرة، وليس له أى علاقة بسلسلة اللوحات المسرحية، فقط شخصيات تحمل مصائب المصير إلى الشخصيات. يسجل التاريخ المسرحى أن كل حياة الأخوين جونكور ورؤيتهما تجاه العالم وحياتهما وكل ما قدّماه من فن كان خارج دائرة الدراما. لم تعرف حياة مسرحياتهما مصطلح (الصراع)، وعندما دخلا ساحة المسرح والأدب ووهبا لهما نفسيهما عرفا ماذا يريدان، وجاءت أعمالهما لتُثبت وقوفهما وحدهما بلا نصير. لقد تعاملا مع مصيرهما بكل هدوء، بكل

شجاعة أيضًا، بالبطولة كل البطولة. أرادا أن يكونا وحدهما من أصحاب العقل الراجح الصالح لتجسيد كل أحلامهما، وإحراز السبْق على من دونهما من الكُتّاب والشعراء؛ ومع ذلك فقد راجعا نفسيهما، وتخلّيا عن كثير من خصالهما فى فن الكتابة المسرحية وأحسا بالطبيعية فى هذا التخلى والانسحاب. مأساة الفن التراجيدى التى عانى منها صديقهما فلوبير لم يعرفا عنها شيئًا على الإطلاق، لم يناقشا فكرة الفن ولا علاقتها بالحياة، والعجيب الغريب أنهما لم يأسفا فى يوم من الأيام على الخطوات الغبية التى حجّرت تفكيرهما ورؤاهما. قتل السقوط الفنى جول دو جونكور.. كان موته كارثة بكل ما فى اللفظة من معنى، لكنه لم يكن موتا تراجيديًا، كان موتًا مُحزنًا.. وفقط. كان الأخوان الاثنان رجال أدب. عندما داهم العمى الأخ الأكبر إدمون فى أخريات أيامه كتب فى مذكراته اليومية:

> **"IL ME SERAIT PEUT-ÉTRE DONNÉ DE COMPOSER UNE VOLUME OU PLUTÔT UNE SÉRIE DE NOTES TOUTES SPIRITUALISTES, TOUTES PHILOSOPHIQUES ET ÉCRITS DANS L'OMBRE DE LA PENSÉE".(1)**

لم يكن فلوبير بطلا بمعنى البطولة، لكنه كان شاعرا كبيرًا، وضع أفكاره حول نضال الحياة (أم قد يكون مناضلا لأنه كان شاعرا؟). لم يكن الأخوان جونكور إلا رجال أدب حتى ولو عُدُّوا من بين الأبطال. لم يكن الأخوان من الشعراء، ولم يكونا من المفكرين. كانا من الملاحظين للتعبيرات

---

(١) قد تكون الفرصة قد جاءتنى لأكتب مُجلدا، أو أحرّر سلسلة روحانيات نقية، فلسفية خالصة، فى تفكير لفكرة غامضة أتت إلى هذه المذكرات.

الرقيقة فى الآداب، وصحابى كتابات فنية ناعمة امتلأت بالصقل والنقاء، واستطاعا بذلك وضع كلماتهما فى مكانها. يذكر شارل ديميللـــى CHARLES DEMAILLY بطل أول قصة لهما: "إن ما فى داخلى، كقيمة وحيدة، أننى إنسان يكتـــشف العالم من حوله".

"TOUTE MA VALEUR - C'EST QUE JE SUIS UN HOMME POUR QUI LE MONDE VISIBLE EXISTE".

مصطلح "اكتشاف العالم" MONDE VISIBLE؛ كان هو العشق والحب بالنسبة إلى الأخوين. كل شىء فى هذا العالم كان هدفهما، وقد وجدا أشــياء جميلة فى التعبير عنه، من بين قاعات الصالونات الراقية حتـــى حجــرات الريف المتواضعة. عثرا على الإيقاعات التى تحكم السائرين فى الــشوارع والطُرقات، ولا حظا الميلوديــا - النغمية فى حوارات تجرى بين النـــاس، لاحظا النقش على الخشب والمعادن عند اليابانيين، وعرفا الرســم وتلــوين الأثاث عند رسامى القرن (١٨) كما عرفا الصور واللوحات التأثيرية التـــى رسمها التأثيريون التشكيليون.. كانت هذه المعارف الحياتية لا تؤثر كثيرًا فى نفسيهما وشخصيتهما، وما هو أمر سيئ بالطبع (باستثناء فنون الموســيقى). بحثا عن رقة الشعور عند الهواة عاشقى الأدب والمسرح ولم يجدا عنــدهما شيئًا من الحماس ولا الموهبة أو الحصيلة الفنية. أخرجا مسرحياتهما وفـــق أحاسيسهما ناحية الدراما. تمركزت جهودهما - مع أنها كانت عجيبة - فـــى شكلها المهم آنذاك؛ لذلك يكتب التاريخ الأدبى عن براعتهمـــا فـــى الـــصقل والتشذيب والصفاء والنقاء الأدبى بما حقق تطورا فيما قدّماه لم يكن له شبيه من قبل. من وجهة نظرهما كان كل شىء كبيرًا، غيـــاب عـــن العموميـــة

والشمولية، لأنهما يعتنيان بالجزئيات الدقيقة التى يرونها تحديدا، كما يعتنيان أيضًا بالإنسان وسط هذه الجزئيـــات. كتبـــا فـــى العديـــد مـــن الدراســـات MONOGRAPH بوجهة نظرهما الخاصة.. المهم فى هذه الدراســـات هـــو البحث والتنقيب عن (الإنسان) وعن (ذاته)، وماذا يكتب عن نفسه أو يقُـــص حادثة حدثت له، وهنا يتميز الاختلاف فى كل حالة وأخرى. مَـــن المُـــسبِّب للحادثة؟ وهل الحادثة ذاتية أم هى عامة؟ تقف رؤية الدراسة على اخـــتلاف وتضاد مع رؤية النمط أو الطراز (من زاوية الرمز). كلُّ كتاباتهما ما هـــى إلا دراسات أدبية: قصة أو حكاية ذاتية – شخصية لكل إنسان عجيب، وهذا العجب أو الغرابة هو الذى يمنح هذا الإنسان صورة عن حياتـــه ومعيـــشته وأحواله وظروفه، وماذا يعمل فى حياته؟ إذن يبقى الهواء الـــذى يستنـــشقه، البيئة التى فى وسطها، الشخصية التى يظهر عليها.. وكلها عناصر وإشارات تؤكد أن التاريخ لا يمكن تناوله بالعموميات؛ فالحياة مملوءة بالمصادفات التى توحى بذاتية الحياة، وكان الأخوان على أتم الاستعداد للكتابة عن هذه الحياة، وبلا أى أسلبات، حتى تأتى كتاباتهما نموذجية دقيقة.

لذلك لم يصبح الأخوان جونكور كاتبيْن دراميين، لم يتقابلا مرة واحدة مع الصراع. لم يعثرا قط على النموذج فى أى أحداث، لأنهما شاهدا الأحداث نفسها دون أن يكون فى نيّتهما الالتفات إلى الأسباب البراجماتية التى تختبئ عادة خلف الأحداث. لم يكونا فى حاجة إلى أى حاجات لأنَ كل حقيقـــة قـــد حدثت بالفعل، وقد أحسّا بها بالصورة نفسها التى جاءت عليها هذه الحقيقـــة. بقيت كل دراماتهما حادثة ذاتية – شخـــصية علـــى هـــذا النحـــو، ومليئـــة

بالمصادفات تلى المصادفات. لم تكن المشكلة لديهما بسبب ضعفهما التقنـــى، لكن فى امتداد هذا الضعف إلى الرؤيا، وإلى طريقة الإحساس عندهما. تؤكد إعلاناتهما ودراساتهما وكتاباتهما فى اليوميات أنهما لم يفكرا يوما مـــا فـــى مصطلح (الدراما) لم يُخطئا النظرة، لكنهما أصلا لـــم ينتبهـــا إلـــى قيمـــة المصطلح، فلم يعرفا ما هى الحكاية أصلاً.

حتى اليوم لا تزال مثل هذه الصورة الـــسيئة ماثلـــة فـــى الـــدرامات الخاطئة. الناس يعيشون، حتى إن لم يكن لديهم أى إحساس أو معرفة بالحياة الدرامية، مع أن حياتهم لم تكن متعددة الجوانب واللحظات مثل الأجيال التى تبعتهم وجاءت من بعدهم، وشهدت التغييرات الدرامية فى درامات وعروض مسرحية جاءت فيما بعد، ومثّلت أساسات متفجرة فى الحياة المسرحية وحياة الناس، وكل هذا الناتج بسبب العلاقة والنسَب، لكـــن المـــسرحيات التاليـــة أحضرت معها جو المسرح. فى مشهد (حفلة تنكرية – ÁLARCOSBÁL) – نجد شخصية هينرييت مارشال فى الفصل الأول شخصية مُتذبذبـــة نابـــضة بالحياة والنشاط، تهيم بالخيال الرومانتيكى، تتذكر صورًا لشخـــصية ديجـــا DEGAS، ثم تتبع صورة لجو الموت فى الفصل الأخير من مسرحية "الوطن فى خطر"؛ حيث المكان سجن يجمع خليطا من الشخصيات. ســـاحة ســـجن نرى شخصيات متعددة الذات.. مجرمين، فلاسفة، متهمين، سوف يُقادون إلى المقصلة GUILLOTINE، كل واحد لسبب ذاتى من الأسباب يخصه وحـــده. بوسعى أن أقول إن هذا المشهد ليس أكثر مـــن جـــو عـــام مجلـــوب إلـــى المسرحية، ثم هذه اللغة الأدبية المصقولة المُنتقاة فى صفاء وتهـــذيب دقيـــق

"UNE LANGUE LITTÉRAIRE PARLÉE". كانت اللغة واحدة من أهداف درامية عند الأخوين جونكور اللذين آثرا أن تكون هذه اللغـة الأدبيـة فـي أعمالهما تعبيرًا حقيقيًا عن فضح لغة أخرى يستعملها كُتّاب آخرون امـتلأت بتزوير الكلمة والخطابة عالية الصوت مُجلجلتـه. أراد الأخَـوان تحريـر الديالوج المسرحى من الهيام به وتوقيره بإلقاء مسحة طبيعية على تركيبتـه بعد إحساسهما بأنّ التعبيرَ الحقيقى فيه هو الالتزام بكل ما هو طبيعـى فـى الحياة والحديث؛ لهذا لجآ إلى ديالوج استهدف تحقيق العناية والتـدقيق فـى الكلام والحديث.. ديالوج يعكس روحهما فى مسرحياتهما ولغتهما، لكن وقْع هذا الديالوج لم يكن يبغى أو يستهدف الوصول إلى الرثاء الميلودى الغنـائى الجميل الرومانتيكى بقدر ما كان يؤثر ويستهدف المواقف المسرحية وروحها غير التجريدية ويتوافق مع الكُتّاب الدراميين وتوجّهـاتهم نحـو الجمـاهير المسرحية بخاصة روح (الإنسان) والأهم ما كان يعترض هذا الإنسان مـن سلامة العقل الفائق والإدراك السليم. إن درامات الأخوين جونكور هى بحق الدرامات الفرنسية الأولى والحديثة التى بالإمكان الاستمتاع بأسلوبها الخاص، تمامًا مثل الاستمتاع بالقصة الفرنسية. بهذا الأسلوب بلغ الأخَوان جونكـور غايتهما وهدفهما؛ وهو الارتفاع والنهوض بمستوى اللغـة الدراميـة حتـى تساوت إلى حد بعيد مع لغة الكتاب الرشيقة.

ولم تكن خطواتهما وقفًا للأعمال الدرامية وكُتّابها فقط، لكنها تجاوزت حدود فن الكتابة الأدبية حين سلّحا مادتهما بكل ما لديهما من إمكانات تجلت فى أعمالهما الأخيرة بعد ذلك. لعل هذه الإمكانات هى التى حملت أعمالهمـا

إلى الدرجة التى وصلا إليها فى طريقهما الفكرى. فأثّر التقييم الأخلاقى فى الحياة الجمالية التى استهدفاها فى دراماتهما، بعد أن ركّزا فيها على مفهوم (الفن). لم يتأرجحا بين التأثيرات المناهضة والمتضادات الفنية بل سارا فى طريقهما دوْمًا إلى الأمام، واثقيْن من حدوث شىء جديد وضعا كل ما فى جعبتهما لتحقيقه دون التفكير أو النظر فيما سيعقب هذا الشىء من متتابعات. تركّزت جهودهما – وبشدة – فى الأخلاقيات، وفى لحظات الامتياز والتفوّق عند الإنسان، دون التركيز أو الاهتمام بدرجة أولى على عالم المشكلات أو الحركة التى بحثت فى هذه المشكلات، حتى لو ظهر من الحركة نوعيات وإجراءات للنهوض بالأشكال الأدبية فى حقل الدراما.

(٢)

كلٌ، وأعظم أعمال وفكر إميل زولا **E.ZOLA** تمركز فى الأخلاقيات، بل ولعل اهتمامه بالأخلاق تجاوز جهود الأخوين جونكور التى أحبها الجماهير. زولا كان شخصية شعبية إلى حد كبير فى ذلك الوقت، اليوم قليلون هم الذين يقرءون له، واليوم أيضًا لا يبدو له دور فى تكوّن الأدب المعاصر. لقد أفل نجمه وتناساه الناس. لا تزال **ROUGON – MACQUART** واحدة من أعماله الخالدة باقية كذكرى لمحاولاته الأدبية وكذلك عمله دريفوس **DREYFUS**. فى مثل هذه الأعمال ظهرت بجلاء خصائص أعماله الرائعة: العُنف المتقّد، النشاط والحركة، الولاء والحب الحقيقى، الصداقة وعدم الميل هنا أو هناك. كسب زولا كل معاركه الأدبية استنادًا إلى هذه

الرؤى، سائرًا على النضال والكفاح من أجل إعلاء هذه العناصر فى كتاباته، وحائزا وسام MEDAL فى جانب آخر تميّز بالتحيّز والولوع ولعًا شديدًا بالنظرة، بالرؤية الضيقة، بالتعصّب، بغياب السيكولوجيا. فيما يختص بالقواعد الأساسية فى نظرته، فلم يتنازل طوال حياته عن شىء أو جزء منها، ولم يعقد تنازلات فى هذا المضمار. كان صوته عاليًا، عاميًا (مبتذلاً أحيانًا) بعيدًا عن جهود الأخوين جونكور المُتصفة بالرفعة والمقام العالى؛ ومع ذلك فقد حقّق براديكاليته كل ما كان يصبو إليه. ذهبت جهوده الفنية إلى مجالات أكثر اتساعًا، يُؤكد هذا قصصه وإنتاجه الفكرى والأدبى ووصوله إلى كثير من قراء الأدب الذين لم يُطيقوا قراءة ما قبله من إنتاج أدبى. تضمنت أفكاره فى عمله ROUGON – MACQUART الذى ظهر فى سلسلة منشورة مقدمة نقدية، بينما فى السلسلتين الأخريين جاء بالتعاليم الإيجابية. وحققت هذه السلاسل تكوّن جماعات حوله.. أبْدع فى تخصيصه العلوم الطبيعية وعلوم السوسيولوجيا للوصول إلى الرؤية العالمية التى تُسيطر على الموروثات وعلى البيئة سيطرة قوية، حققت خُططه التعليمية نسبة عالية وشاملة استطاع بها أن يُحدد تمامًا موقع القصة وأفكارها، وبقى على نموذج (السلسلة) المتعاقبة فى كل أعماله الأدبية. لم يلجأ أسلوبه إلى القلق أو التوتّر، أسلوب دافعٌ إلى الأمام، حسّىّ رقيق الشعور مثل أعمال جونكور لكنه فاقها بحساسية أكثر وقوة أعظم، كان أسلوبًا عنيفًا مُتهورًا وإن لم يكن طائشًا، شديد العنف، أسلوب يحمل عدة خصائص قريبة من خصائص الكاتب الدرامى؛ ومع ذلك، فبجانب هذا التقدّم الكبير كانت هناك جوانب سلبية تجلّت

فى الضعف الدرامى الذى سبق هو الآخر فى أعمال الأخوين جونكور. كل انتشار عنده كان كبيرًا، فى طريقة الانتشار فى الحجم، فى القياس، لكنه استعمل وسائل عديدة هى التى قويت على التأثير - كانت وسائل قوية بطبيعة الحال - استطاعت أن تُحرك العالم لكنها لم تستطع إقناع كثير من الناس والجماهير. لم تجرؤ على الارتفاع فوق آمالهم وأمانيهم فى بعض الحالات والوقائع، إذا عُدنا إلى سيكولوجية الأخوين جونكور .. الحال نفسها. هنا أرى شخصيات زولا وهى عاجزة عن النزول عن نظرتها العلمية. خصائص هذه الشخصيات هى: جمْع وتجميع لخطوط نموذجية، قصص أدبية تُشعر قُراءها بالأحاسيس الخاصة تجاه البيئة تعطى للشخصيات منزلة عالية ومقامًا رفيعًا. من ناحية أخرى؛ ينثر زولا حول الشخصيات هالات الرفعة حتى تشعر بكل ما حولها من أجواء رفيعة. هو نفسه قد اعترف بل وأحسّ بأنه ليس عالِمًا نفسيًا، عندما قال للأخوين جونكور: إن القصة السيكولوجية (مدام بوفارى) قصة تعبت أحوالها ولم تعُد الفكرة فيها صالحة للاستمرارية، وكان الأمل فى البحث عن فكرة جديدة أخرى. تميز إذن زولا فى البحث عن الجديد الذى رآه وتحدّث عنه، وما حدث فعليا بعد ذلك فى أعماله. فمن سيرة حياته تعلم أنّ إبداعه سار كثيرًا بين العديد والعديد من العناصر التى تُعد بالملايين والتى جاورت قلبه وفكره للمرة الأولى فى حياته، كيف له أن يُعدّ شخصيات آدابه ويُركّبها تركيبًا فنيًا. فى الحياة التى عاشها لم يكن عالمًا نفسيًا ولا مُفكّرًا أيضًا.. أعدّ عدة فرضيّات - وظنّيات علمية دون أن يفحص

مُقدمًا الحقيقة الماثلة أمام هذه الفرضيات – والظنيات. بنى كل حياته على هذه النظرة. كان رجلاً شجاعًا، لم يصل إلى نقطة الصراع الداخلى عنده.

زولا أكثر راديكالية من الأخوين جونكور. أما دراما تورجيته فكانت من السهولة بمكان: الاعتقاد بالإمكان نقل القصة الرومانتيكية إلى خشبة المسرح. من هذه النقطة بدأ أعماله، بمعنى أنه كان يرى أنّ الأدب الدرامى كان موجودًا فى كل عصور الأدب، ولذلك فلماذا إذن لا يكون موجودًا فى عصر الطبيعية؟ كان المطلوب فقط كسْر العُرف والاصطلاح، وإلغاء كل ما يوحى به من انتصارات حتى يصل بنشاطه إلى نشاط خشبة المسرح وفعالياته (أو كما أطلق عليه سارسى: "DON" "الأساسات الجوهرية"). لم يكن الأمر يتعلق بأنواع أدبية أخرى، تركّز الرأى فى تحرير خشبة المسرح، وحينئذ ستأتى الدراما الطبيعية من تلقاء نفسها. إذا لم يحدث التحرير للخشبة، فسيخسر المسرح كل شىء. قال أحد المحاربين الأدباء:

> **"LE THÉÂTRE SERA NATURALISTE OU IL NE SERA PAS".**(*)

أحسّ جونكور الفنان المليء بالحساسية الشديدة، أنّ الحقيقة لا يمكن نقلها إلى المسرح بهذه السهولة ولا إلى خشبته؛ لأن الخشبة هى منظورية ورسم منظورى **PERSPECTIVE** وأنها فى حاجة إلى أسلبة معينة لا يعرف أحد ولا زولا، كيف يمكن لهذه الأسلبة أن تكون، لكن زولا الراديكالى ومعه

(*) إما أن يكون المسرح طبيعيا، وإما لا يكون – المترجم.

أشياء مهمة فى فكره ونظرته أنكر هذه الرؤية – والأسلبة التى رآها – عديمة الحاجة للخشبة المسرحية.

لم يحتمل زولا النقد الذى وُجّه إليه بشأن الدراما الطبيعية، وظلت تجاربه الرومانتيكية لا تُحقق نجاحًا خاصة فى بعض المسرحيات مع أنه وضع كل آماله لنجاح هذه المسرحيات، ومع أنه حاول إحضار جو رومانتيكى يُغلف المسرحيات لكن الديالوج لم يتحمل حقيقة هذا الجو (كما كان الحال فى آداب ودرامات الأخوين جونكور) فقد افتقر الجو إلي الهواء الدرامى النقى، فجاءت المسرحيات صلدة جافة خالية من روح الحياة. أدّى الإقلاع عن الديالوجات القديمة وغضّ البصر عن الجوهريات فيها، إلى تعثر الجديد فى مساره. الشخصيات المسرحية تعيش عيشة متواضعة مثلُها مثل كُتّاب الدراما أنفسهم، لأنهم كانوا تابعين للفكرة النظرية وحدها، ولأنهم – وفق خصائصهم – كانوا مُلتحمين موصولين مع بعضهم فى اعتقاد وإيمان منهم بأنّ النظرية عادة ما تكون هى الأساس فى كل جديد، وأن نماذجهم وشخصياتهم فى الكتابة المسرحية هى الأوفق والأحسن، باعتبارها شخصيات على علاقة بحياتها، وفى ارتباط مع القيم النسبية ومتطلباتها، أضف إلى ذلك أنّ هدف زولا كان متخطيًا لأهداف الأخوين جونكور. أراد زولا – حقًا وصدقًا – إنشاء التراجيديا الحديثة، آتيًا بها كآداب إلى خشبة المسرح وإلى الصراعات الكبرى لتُفصح لنا – فى الوقت نفسه – عن البيئة الحديثة. فى عمله المُعنون **THÉRÈSE RAQUIN** أراد أن يكتب عن الجريمة والعقاب كتراجيديا حديثة، وفى عمله **RENÉ** أعاد موضوع فيدرا إلى العصر

الحديث. هذه الدرامات التى أعدّ لها خُططا كبيرة قابلتها الجماهير باعتبارها درامات ميلو درامية لغرابة الأسباب التى قامت عليها آنذاك، بل وحتى اليوم. لم يستعمل زولا إيقاظ الحس عند شخصيات قصصه، واستعمل عناصر ملحمية بوسائل عديدة ومتنوعة، لكنه حمّلها بكثير من عناصر المصير حتى يرفع الشخصيات من عالمها ونموذجها وليُجردها من جفافها الذى لحق أحيانًا ببعض هذه الشخصيات؛ لكنه من وجهة نظره لم يلحظ إلا الصراع الداخلى للشخصيات، أو ربما أحسّ بشخصية أو بأخرى حينما يعصف بها الصراع النفسي وما يفعله بها، ولم ير إلا ما أعطته لهم البيئة من أمور قائمة فعلاً فيها، لكنْ تحديدًا فى نطاقها أو فى امتداد رقعتها الممتدة أو مترامية الأبعاد. كان لا بد والحالة هذه من الانصراف عن الدراما ولم يكن هناك ما يُعوض هذا الابتعاد؛ لأنه تعامل مع الشمول والعمومية، ولم يأنس إلى كل حدث يتحول إلى الرمز.. بذلك بقيت الوحشية والبهيمية فى الدراما وبكل قواها وعنفها، والتى عكست محاولاتها البسيطة ذات التأثيرات المؤلمة والمُربكة. بدأت العبارات الرخيصة غير المبالية تدخل إلى الكلام والحوارات، التى تُعرّى المواقف مباشرة وفى صراحة عارية، حوارات تفتقر تمامًا إلى الجانب السيكولوجى، حاجة خالية خاوية، لا تُقدم إلا الاتهامات العنيفة التى تتبادل المواقف والحوار والديالوج فى مشاهد اصطناعية – غير حقيقية – (مصنوعة ومصبوغة بالتمفصل **ARTICULATION** فى الألفاظ والنُطق والأصوات الساكنة) شخصيات عصبية، ومجرمون عتاة، وانفجارات قاسية مُعدّة مسبقًا تُمثل أمامنا على خشبة المسرح كشيء طبيعى لم يُرتَّب أو يُعد

من قبل. وهنا، لا أجد علاقة بين الشخصيات وبين ما يحدث لها على خشبة المسرح، فهى لا تحس بما يجرى لها عن قُرب، ولا يمكن الارتفاع بمصائرها إلى درجة عُليا.

انسحب زولا من كل وسائل الدراما القديمة، لكنه لم يستطع تحمّل الجديد؛ فتقنياته مشروع وهمى مثل بقبقة الماء المغلى كتقنيات الأخوين جونكور بل ولعلها أكثر قُربا من الضعف. لا يوجد فى دراماته أى خصائص فنية يمكن اكتشاف خصائصه، مع أن تأثيراته كانت أكثر من تأثيرات آخرين. لم يسلّم الأمر عنده من تأثيرات أخلاقية لكنه كان يعلم أنها سوف تسقط عند تمثيل الدرامات على خشبة المسرح، وليس المهم هنا هو حيوية المناقشات ولا مهارتها فى القوة التى تحملها، لكن الأهم هو ماذا أراد زولا لخشبة المسرح. تم إعداد كل قصصه الشهيرة لمسرحيات، وجاءت المسرحيات على الخشبة بالصالونات الفخمة للطبقة العالية (الإيليت) أو بعرض بيئة لمواطنين من البرجوازية الصغيرة لتُقنع النقاد والنظارة بقبول هذا العالم المخفى والخفى عن الأنظار. لقد علّمهم المسرح انفجارات البيئة وأحوالها. كان لا بد من الاهتمام بالتجريب وتقييم هذا النوع من الدرامات، حتى لو كانت نتيجة التجارب سلبية – كما كانت سلبية بالفعل – لكنها على أى حال أفسحت المجال لإمكانات كثيرة تفرز تعبيرات اعتبرها النقاد فتحًا جديدًا، إذ لم تكن تطويرًا لنماذج سابقة عليها أو استمرارًا للتطور والتحديث. المهم هنا هو المعنى الأخلاقى ومغزاه، لأن ما عثر عليه زولا من تعبيرات كانت نادرة من قبله، لتجيء تعبيرات تنقل الوجود من القصة إلى خشبة

المسرح، وتُقيم تقييمًا جديدًا للأسلوب الدرامى وهو ما ميّز أعمال زولا، لكنه – بعد ذلك – كان هو الشخصية القوية التى منحت الأجيال التالية من بعده من الفرنسيين قوة الأمل فى الإبداع والابتكار، ليس فى فرنسا بل وفى مختلف الدول الأوروبية (إليه يرجع الفضل فى الإعداد الدرامى لقصة **GERMINIE LACERTEUX** مع الأخوين جونكور.

(٣)

على الرغم من المعاناة الجريئة التى بذلها زولا مع الأخوين جونكور من أجل بعث الدراما الفرنسية الحديثة، فلم يكن وجود الدراما على يد أحد منهم، لا من ناحية مادتها ولا من ناحية الأخلاقيات. فالإبداع عندهم والموهبة ظلت داخل حيّز الأدب القصصى، ولم يتعدَّ النجاح عندهم مكان القصة ومجالها حتى بعد انقضاء سنوات طوال على استمرار هذه الجهود. خسارتهم فى ساحة الدراما ومجالها ظهر فى التتابع والمستقبل الذى أبرز دخول كل منهم (زولا والأخوين جونكور) إلى ميدان وساحة لم يُحققوا فيها نصرًا أو جديدًا، ولم يكن مصيرهم يأذن لهم بالانخراط فى عالم الآداب الدرامية.

سبق الحديث من قبل عن العلاقات بين الدراما، وخشبة المسرح فى فرنسا. وقد رأينا استحالة أى إصلاح يمكن أن ينشأ من كُتّاب الدراما الفرنسيين، ولا حتى أى محاولات يمكن أن يأخذوا فيها بخطوة المبادرة ناحية الاتجاهات الآنية – آنذاك. لم يكن هناك كُتّاب فرنسيون فى الدراما وفى الآداب الدرامية فى القرن (١٩) على مستوى هابل أو كلايست نفسهما، أو كما ذكر جوته عن كلايست أنه يكتب مسرحيات سوف يأتى زمنها ..

حاول الكُتّاب الفرنسيون – سواء فى القصائد الشعرية – الغنائية أو فى آداب القصة تحقيق أعمالهم وأنفسهم وذواتهم كثورة أدبية تعمل على اجتياز كل الخطوط. واحد من بينهم كان مولعًا بالدراما ومُسلحًا بالحيوية والنشاط، حاول الإصلاح فى عصره السابق على العصر الآنى، وربط دراماته بالإصلاح والارتقاء طوال حياته ثم وقع ضحية العلاقات.. إنه هنرى بِكْ HENRY BECQUE من بعده لم يكن لها من رائد إلا هو، تحدثوا عنه بملء أفواههم عن حبهم له وتقديرهم العميق لشخصه وثقافته الدرامية، باعتباره صاحب الحق الأول فى مصطلح الدراما الحديثة، باعتباره نبيًا لهذه النوعية من الدراما. فيما يختص بعقل بِكْ لم يخلُد قط ليكون صاحب العقل من بين الثوار، ولم يقصد بِكْ أن يقلب الدراما الفرنسية القديمة رأسًا على عقب، والذى اعتقد بجديتها فى يوم من الأيام. كان واثقًا تمامًا، مثل ثقة عدوه اللدود سارسى – أنّ خشبة المسرح تحتاج إلى عبقرية خاصة وما نُسميه "DON" الأساسات الجوهرية، التى دونها لن يستطيع الأدب الدرامى عمل أى شىء. تحدث بِك عن محاولات الإصلاح عند جماعة "MEDAN" بسخرية شديدة كما تحدث عن الأخوين جونكور ساخرًا من نبوءتهما عن انتهاء المسرح "FIN DE THÉÂTRE"، ولم تأخذ وجهة نظره لا بهذه ولا بتلك، إذ اعتبرها نظرات لا يجوز الالتفات إليها.

لم يُحب يومًا ما الدراما الاتجاهية قط لكنه احترم وقدَّر كل أعلامها وممثليها. أحسّ بكل صدق أنّ هذا النوع من الدراما قد فات أوانه، وأنّ الأمر يقتضى الآن البحث عن البديل؛ لذلك حرص على تكثيف جهوده فى انبثاق

الدراما الجديدة، لا ليقف عند كل ما أُثير حولها من آراء ومناقشات وفلسفات، لكن من أجل تطويرها دراميًا من النقطة التى وقفت عندها. لقد وصل بِك قبل أوانه. لم تنتبه المسارح إلى آرائه أو تصريحاته الإصلاحية، سبعة من مسارح فرنسا رفضت مسرحيته (الغربان LES CORBEAUX) درامته العزيزة عليه التى اعتقد أنه وضع فيها خلاصة فكره وأمانيه فى الإصلاح. ذهب بِك حاملاً نصّ المسرحية ثلاث مرات إلى إدارات المسارح الفرنسية. عبثًا لم يقبل مسرح ظهور المسرحية إلا بعد خمس سنوات كاملة .. لكن فشل العرض المسرحى أعطى شمّت أعداء بِك ومديرى المسارح الفرنسية الذين رفضوا المسرحية.

سقوط المسرحية والعرض على هذا النحو كاد يُسدل الستار على بِكْ، بعد أن فقد قُدرته على استئناف الكفاح من جديد. مثّلت الكتابة الدرامية ألمًا شديدًا له وكأنه الإعاقة. بدأ متثاقلاً فى الكتابة، وتعرّضت مسرحياته بعد ذلك للتوتر الشديد والقلق الغريب الذى لم يكن يدرى بِك له سببًا. بعد الغربان بدأ العُدة لكتابة دراما (عالم المال LE MONDE D'ARGENT) لكنه لم يُتمّها قط. لم تكن لديه الشجاعة ولا القدرة – خاصة بعد موقف المسارح الفرنسية منه – على اجتياز أو استئناف طريق المسرح مرة ثانية الذى بدأه منذ وقت قريب، مع أنه كان يستحسن دخوله إلى الطريق قبل ذلك. المسرحية الثانية له كانت دراما (الباريسيات LA PARISIENNE) لم تكن على المستوى المأمول. لم تُغير المسرحية شيئًا من مصير بِك؛ فقد سقطت هى الأخرى، وهنا توقفت كل جهود بِك فى التأليف للمسرح. يُخطط كتابة مسرحية بعد أخرى، متفائلاً

بأن المسرحية الجديدة سوف تنال قسطًا من النجاح يعوض فشل الأولى، يحلم بالنجاح، يحاول فى كل الطرق، لكن لا يُقدر له النجاح.

وصل مبكرا عن زمنه. فى زمن بعد زمنه باثنى عشر سنة كتب دراميون فرنسيون أقلّ قامة منه، مسرحيات أسوأ من مسرحياته ومع ذلك لقيت مسرحياتهم نجاحًا كبيرًا ! ما أراد أن يفعله بِك ويُقدمه جاء من بعده دراميون آخرون وأكملوا ما أراده ناحية الدراما الاتجاهية. فبكل حساسية بالغة ومزاج خاص نزّاع إلى التمرد على القواعد وعلى القيود العادية جاء كل من ديما وأوجييه من بعده ليحققا شيئًا من التطور أكثر فى الأهمية وأعظم فى التشوق، ومع ذلك فقد بقيا هما التابعان التاليان. إن ما قدمه الاثنان فى الدراما فى مسرح القيصر الثانى من حيث ارتباط الدراما بالجماهير والنظارة المتفرجين، ومن ناحية الفكرة والرؤية، ومن زوايا التقنية الفنية كانت أكثر التصاقًا بالعرض المسرحى وأقدر فنية عما قدمه بِك فى الجمهورية الفرنسية الثالثة. كان عصرًا برجوازيًا حقًا. قالها بِك عن نفسه: "أحاسيس بالثورة عند الثائر" – "UN REVOLUTIONNAIRE SENTIMENTAL"، وكان قولُه مفهوما واضحًا عند جماهيره وطريقة تفكيرها. جاء بِك مشحونًا بالتعاطف والانسجام والتجانس والمشاركة الوجدانية، ناحية اللؤلؤة الأعظم جمالاً ومظهرًا، وناحية المضطهدين المسحوقين ظلمًا واعتداءً، حتى ولو كان نضالهم غير صادق لسبب لا يراه. حدّث زملاءه الدراميين بهذه الأحاسيس التى تكتنف نفسه وروحه، حدثهم بكل الصدق والشفافية عن النظام

الاجتماعي الذى كان السبب فى ميلاد المضطهدين المسحوقين. كان عليه أن يبدأ الإصلاح.. حماية هذا القطاع من البشر، كان مُصلحًا اجتماعيًا ما فـــى ذلك شك. أراد أن يفضح الشخصيات المتوحشة والسيئة فى المجتمع، وتعرية الأنانيين المغرورين كما يراهم فى الحياة، مُدبّرى الكـــوارث والمـــصائب، المُجرَّدين من الأخلاقيات أو المُثُل. استنتج أن هـــذه الأنـــواع مـــن البـــشر اضطرتهم الحياة رغمًا عنهم إلى طريق التوحش والسوء. رأى بفكره الثاقب أن هؤلاء الناس ضحايا نضالهم وليسوا ضحايا صراعٍ حياتى، كما لم يلحظ فى هذا الموقف أى تضارب أو تضاد بينهم فى العلاقات (لم يراقـــب عنـــد فحص الناس أو الشخصيات المسرحية أى مظاهر لمرض باثولوجى مشترك بينهم)، بَعُد عن استنتاج أى أسباب سوسيولوجية فى العلاقات أو الكـــوارث عندهم، كان صاحب مروءة، برجوازيًا عاديًا، عرف نفسه واكتشف شخصيته بلا زيادة أو نقصان، عرف قيمته وأنه ليس مُفكرًا لكنه شخص جـــرىء وإن استدعى الأمر أحيانًا أن يكون مُتكلمًا صريحا **OUTSPOKEN**. كذلك اللذان جاءا بعده: ديما وأوچييه، لكنه لم يكُن يضيفُ فى أعماله عـــذب الراحـــة أو مشاهد تؤثر بالحقائق المُرة، فالكوميديا الجميلة قـــدم اختفـــت بعـــد ســـيدان **SEDAN**. لم تكن لدى بِكْ الرغبة ولا الموهبة كى يبدأ من جديد. لا يمكـــن اليوم فَهْم عدم نجاحه وإخفاقاته المتكررة التى أسدلت ستارًا بينه وبين النجاح بخاصة عند جماهيره غير الفرنسية التى عرفت الأعراف والاصطلاحات من تأثيراته على خشبة المسرح والتى لم تر أى فرْق بينه وبين الآخـــرين مـــن

كُتّاب الدراما. من الصعب تفهُّم موقف الجماهير المؤيد لأعمال ديما ونقده، وهو الذى لم يُقبل منه كل شاذ أو غير سَوِى فى دراماته؛ لأنّ هذا دليل قاطع على تراجيديا هنرى بِك فى مهنته وسيرته الحياتية، ولأنّ جماهيره لم تشعر به ككاتب درامى عصرى آنذاك. ونقصد (بالدراما العصرية) التى قدمت من بعده وبعد زمانه والتى استمرت فترة من الزمن بأغلب مقاديرها: النظرة الثرية والمُعقدة تجاه الإنسان، وهو ما افتقدته دراماته وأعماله. شخصياته المسرحية كانت تدور فى النمطية، بينما هى عند أوچييه تحمل قوة الاستقلالية وظلت محتفظة بهذه القوة على طول الطريق. لم تعمل على إبراز شكل درامى نابع من الروح والنفس فى أسلبتها، ولم تُقدم هذه الشخصيات الإنسان بلحمه ودمه. يرى إيلوسّر ELOESSER علاقة الاتصال فى (الغربان) بين هنرى بِك وبين ديديرو، والعلاقة نفسها بين (الباريسيات) بينه وبين موليير. كان على قدر المساواة معهم، لكنه كان ملاحظًا مراقبًا للشخصيات أكثر منه صانعا للشخصية المسرحية. دراماته دراما المواقف مثل بقية الدرامات الفرنسية، مثل درامات ديما، لكن درامات هِنرى بِك جاءت على صورة التفسير والتأويل الأخلاقى التى تستخرج دروسًا أخلاقية. يجيء التعقيد فى الدراما عنده من الخارج على يد الأحداث المُتوترة، دون النظر إلى تطورات النفس البشرية ودواخل الشخصيات. طريقة كتابة الدراما عنده تستهدف التسوية والحل الوسط، فإذا ما نجحت فكرة الحل الوسط فقد تجرى الأمور على خير ما يكون، لكن إلى أجل قصير فى التأثير.

عملت تقنياته على إحداث وحدة بينها وبين إبداع الشخصية المسرحية؛ وهو فى هذه التقنيات يستعمل إعادة تشكيل التقنيات. ينطلق مــن الموقــف كالآخرين لكنه يُبسّط الموقف قدر ما يستطيع تاركا فيه كل مثير مُزيّف غير أصيل فيترك كل ما هو خارجى، الأمر الذى يفرز خشبة مسرح جامدة غير طيّعة للتأثير؛ ثم إنه يرسم الشخصيات وقد سبحت فى المواقف فلا تعتــرض ساعتها على كل ما لا يتوافق معهم؛ لذلك تبــدو هــذه الشخــصيات قابلــة للتأثيرات الخارجية مستترة غير فعّالة، وفاقدة لخصائص الشخصية المُميزة. إذن ففى هذه الحالة تفقد الشخصيات الإمكانات الدرامية الحقيقية، فلا قوة أو عزيمة لها، ولا نضال تعرضه وتُقدمه، بل بكائيات ولعنات تاركين أنفــسهم لرحمة مصائرهم (شخصية لافــون LAFONT فــى الباريــسيات، وعائلــة ڤينيارون VIGNARON فى الغربان). من جانب آخر لا تتمتع الشخــصيات باتساع الحجم، ولا بالحدس واللاعقلانية فى حياتها التى يمكن أن تُعطى لهم معنى أو مغزى حقيقيًا لهذه الحياة (مثل شخصية تيزييه TEISSIER، بوردون BOURDON فى الغربان)، تقنيات بِك قديمة. تتحدث شخصياته عن أحــداث قديمة تعرفها الجماهير فى المسرح، وهذه الأحداث القديمة لا تفيد كثيرًا فــى الدراما. فتاة ثرثارة تُتابع ثرثرتها على خشبة المسرح بينمــا تــرد عليهــا شخصية أخرى لتقول: "لماذا تُثرثرين إلى بهذه المعلومات القديمة" – (صورة حوارية قديمة فــى الفــصل الأول مــن مــسرحية الغربــان). مــسرحية (LA NAVETTE – ماكينة الخياطة) أنصع دليل على طريقة بِك فى الكتابــة

المسرحية، يقدم الفصل الأول منها العلاقة بين الشرعية واللا شرعية، وما كل مضامينها إلا إزاحات وانتقالات وتغييرات: يسير أحد العاشقين فى حب شرعى مع من خدمهُ وغرّر به، هذا هو الموقف الرئيسى. كان العاشق شخصية متنوّرة، رائعة، بعدها تتقلب الشخصية فتصبح شرسة غبية متبلدة الحس تشبه الشخصية الأخرى التى قامت بخداعه، كان لا بد أن يحتل مكانه. بعد عدة أسابيع – فى مسار المسرحية وزمنها – يجرى الدفع بالموقف مرة أخرى. فى مثل هذا النوع من المسرحيات لا تعنى شيئًا ولا تفعل شيئًا إلا الانتقال والإزاحة. إذن المسرحية لا تتضمن أى عامل سيكولوجى، كالمسرحيات القديمة الأولى فى التاريخ.. هنا لا نُحس أننا أمام إنسان أو شخصيات إنسانية، ومعنى هذا الإحساس أنّ المؤلف الدرامى لم يلحظ الفروق بين البشر، هنا فقط مواقف مختلفة. مثل هذا الإحساس جميل فى الحقيقة وكوميدى فى الوقت نفسه، بل ولعل الكوميديا هى الإحساس الأصل والقاعدة. فى مسرحية الغربان يحتوى المضمون فيها على موقف واحد: بعد وفاة الوالد رب الأسرة يضع بعض الأشرار خُطة لحماية موقف أسرة القاضى. الشخصيات هنا هى التى تُحدد المواقف المسرحية، لكن المواقف لم تكن درامية. وبلا أى خبرة تقوم شخصية فاقدة للمشاعر الإنسانية، وأنانية ومغرورة لشخصية أخرى تقف فى مواجهتها، لا تستند الأولى ولا الثانية إلى خواص الشخصية الدرامية. هنا نرى أنّ كلا منهما كم فى حاجة إلى الطبيعية. فالموقف الأساسى تافه وضعيف وغير درامى، لا يتضمن نضالاً

أو كفاحًا حقيقيًا، وكل ما فى الموقف ليس أكثر من موقف عقلانى، لا يشى بأى استمرارية للرغبة، موقف دياليكتيكى عارٍ، لا يمت إلى الدرامية بشيء، لكن بِك يختتمه على هذه الصورة. الشخص الأول غبى وشكّاك، بينما الشخصية الثانية شريرة حقيرة، وذلك ليس بسبب أنّ النهاية مُقررة منذ البداية، لكن لأن الصراع ليس حقيقيًا ولا أصيلاً، فضلاً عن أنّ الشخصيات لا تتلامسُ مع بعضها - دراميًا. وهنا فليس هناك أى إمكانية إلا استعمال وسائل وأدوات الدراما الرومانتيكية أو إحدى وسائلها للتأثير، أمام هذه الدراما القديمة.. أراد هنرى بِك أن يتجنّب السؤال عن فراغ القصة والحكاية فى الدراما ومفاجآتها وافتراضاتها. الشخصيات تهوى الحديث فى التفاصيل، يراها بِك شخصيات تحمل الكثير من الروحانيات التى تقترب من المتفرِج فى المسرح بصرف النظر عما يعنيه المصير لها، وسواء كانت شخصيات درامية أو غير درامية، وهكذا يتولّد بينهم شعور واحد، ليس بعد هذا حديث آخر يُقال.. مؤامرات وخِدَع تُحرّك المسرحية ومسارها؛ فالأرملة والأرامل معًا فى شبكة الهلاك والأحداث تأتى من الشخصيات بحسب حاجة كل شخصية إليها. الدراما القديمة هنا تبدو معقولة ومنطقية، خاضعة للعوامل والجوانب الفنية؛ وتُصبح الرتابة هى التأثير الباقى للمسرحية.. لقد انتهى العجب والمفاجأة المُزيّفين وليس هناك ما يحل مكانهما، لا دراميا ولا سيكولوجيا. فى حالة هنرى بك فإنه يؤكد من جديد ما رسمه من شخصيات كبيرة وأخرى صغيرة؛ مثل هذه التقنية فى الموقف تصلح فى الكوميديات

فقط، أما فى التراجيديات فلا يمكن الكتابة الدرامية بمثل هذه التقنية. عبثا يحاول بِك العمل بشرف وصدق مُتتبعا أثر سابقيه، وعبثًا يُنحّى التأثير الخطابى ORATORICAL داخليًا وخارجيًا على خشبة المسرح. لقد تحمل مشقة الواجب المستحيل، لقد جرّد الدراما من الرائع الشائع عند ساردو SARDOU ؛ لكنه لم يستطع أن يبعث نورًا جديدًا على الدراما. كل ما قدمه هو سلبيات، بل وأخطاء هذه السلبيات، كما اكتشف كير فى نقده.

أصبح بِك ثائرًا على غير رغبته، لأنّ النظرة إلى الثوار كانت صفة الرجال الكبار الذين تمسكوا بآرائهم ضد كل ما هو عقيم وردىء، هكذا عرفتهم الجماهير، رجال لم يُحمّلوا شخصيات أخرى ثرثرة بلا طحن، أو تاقوا شوقًا إلى الكذب اللذيذ الحُلو .. مثل الشباب من كُتّاب العصر. كانوا – كأنهم وُلدوا – على هذا الصراط رغم أنوفهم. جاءت دراماتُهم على ميعاد مع الطبيعية: فى بساطتها السطحية، فى غياب البلاغة عنها (أحيانًا لم يكن ذلك بسبب أمور فنية)، وفى شعبيتها، وفى إقحام خشبة المسرح بكل ما هو عادى ودنيوى، نموذج حقيقى للنمطية، وبالأخص عالم الأحاسيس (وليس نظرة العالم). درامات مُرّة المذاق ساخرة متهكمة، نظرة تشاؤمية اقتربوا بها أو قرّبوها من الشباب المؤمنين بمذهب الطبيعية. لم يلحظ بِكْ التعقيدات فى الدراما بعين واعية كما رآها الشباب من وجهة نظر أخرى؛ لأنّ نظرتهم كانت الكشف عن الرؤية التى استهدفت الحقيقة عارية من كل تزويق.. هكذا كانت النظرة الثاقبة عندما دخلت إلى الحياة.

توقّف مصير هنرى بِك على نوع خاص من سخرية الأقدار. تضمّن احتماله لهذا النوع طيلة حياته وليحقق ذاته وشخصيته، فقد مارس كتابة

الدراما ليُبرز شخصيات عديدة من النبهاء والأذكياء أو العباقرة، وكان بحق قادرًا على ذلك. فى مسرحيته الباريسيات جاء بالغنائيـة المُـرّة فـى كـل ديالوجاته. فى مسرحية (LA NAVETTE ماكينة الخياطة) استعمل الأسلوب نفسه كما فى مسرحيته الأولى (الغربان)، الخـداع والتـآمر همـا عجلـة المسرحية للسير بها قُدمًا.. شاب عاشق يريد التأكد من إخلاص حبيبته لـه، أهى مخلصة أم غير مخلصة؟ ولمّا كان البشر يقفون فى الحياة وقفة (محلّك سِرْ) ولا يعبأون بتطور أو تطوير أنفسهم، فإنهم يظهرون فى النهايـة كمـا كانوا فى البداية. هذه المسرحية تنعدم فيها الحركة الداخلية عند الإنسان، ومع ذلك فلا بأس. الدراما تتحدث عن المستحيل وعن موقف تجاه المرأة. الحبيب العاشق لا يستطيع أن يثق فيها، هو يُحسّ بخداعها لكن لا بـد لـه مـن أن يعرف ذلك ويتأكد، هى تخدعه مع آخر يثق به؛ ومع ذلك فهو غيـر قـادر على الانفصال عنها، إنه يحبها ويعشقها مع أنه يكرهها ويتأفف منهـا.. ثـم يتركها أخيرًا، لكنه يعود إليها مرة ثانية. تلعـب بـه المـرأة بكـل هـدوء وطمأنينة. امرأة ليست سيئة تمامًا، لا تدرى كمية الجراح التى تُسببّها لإنسان آخر، أما معبودها الآخر فهو لا يدرى بالموقف على الإطلاق ولا بأى شىء! هكذا بدأت المسرحية والشخصيات الثلاث مع بعضهم، بـل وهكـذا تنتهـى المسرحية وهم معًا إلى الأبد! الموقف يحكم الجميع، فالناس والشخصيات هم نماذج فى الحياة لا يعرفون شيئًا عن دواخلهم، بل ولعلهم لا يهتمون بما فى سرائرهم؛ لذلك لم يفترقوا أو يتباعدوا، فالموقف – فى المـسرحية – هـو الأصل فى الأول وفى الآخِر. أما الذهاب عن المرأة والعودة إليها فلا يقـدم إلا استمرارية اللعنة فى أعماق النفس البشرية للجميع. نسمع رنـين الألـم

المرير النابع من هنرى بِك مصحوبا بخبرته فى الحياة فى هذه المسرحية. هذا الموقف فى المسرحية ليس مواجهة بين العاطفية أو نزعتها، وبين الظُلم والاضطهاد.. إنه موقف السوط الذى ينتقد بقسوة، أداة معاقبة على البلاء والكارثة للمنتصر "الشرير" الذى يبقى فى داخله خليط من الضعف والكراهية. نظر بك إلى الموقف بقليل من الموضوعية حتى يرى الصورة وأبعادها، هذه الصورة التى انحازت إلى الشكل الكوميدى فى الدراما. حقـا كانت كوميديا مُرّة وصعبة المذاق. كانت نظرة هنرى بِك ذاتية محضة، كان بإمكانه كتابة مسرحيات أخرى على النمطِ نفسه.

(٤)

إذن، كان هناك رُوّاد ومُجرّبون تحدثنا عنهم فى السابق، وهم أبطال أوائل للدراما الحديثة. لم يرضوا بما تحقق على أيديهم، فظلوا يبحثون عن الدراما المقبلة. وكما لاحظنا أنّ كلا منهم اعتقد أن جانبًا من الجزئيات عنده هو التطوير فى الدراما، لكنه ارتاح راضيًا إلى عدة أسئلة وضعها أمام نفسه للإجابة عنها فى غير وعى للسؤال الأكبر، ولم يعرف واحد منهم حتى الإجابة عن السؤال أو الأسئلة الهامشية التى وضعها نُصب عينيه. إبسن إلى جانب سترندبرج وحدهما هما اللذان توصّلا آنذاك إلى السؤال الأعظم، واللذان استطاعا أن يُضمّناه أعمالهما بالحقيقة الغائبة عند الآخرين، ليحققا – وقد حققا فعلا – قوة العبقرية والريادة لآخر درجة وآخر لحظة من لحظاتها فى كل آمالها ورؤيتهما .. السير بخطوط المسرحية قدر حاجتها حتى قيمها الأخيرة وختام الإجابة عن السؤال الأهم الذى بهما يصل

المضمون إلى شـط الأمان، وليس بنجاح يمر مؤقتًا بين الحين والحين فـي طريق مسار الدراما يحمل جزئيات وكِسْرات (لا تعطى لهما فى الواقع غير جزئيات من النجاح نظرًا لنسبيتها) لا تفيد الطريق إلى الدراما جيدة الصُنع. وقف كل اتجاه أدبى خارج الدائرة، لم يحتو على تقاليد أو أعـراف، لـيس هناك ما يمكن أن يُنير له الطريق.. كان هذا هو موقفه فى مواجهة موقـف زملائه كُتّاب الدراما الذين وجدوا أنه لم يعثر على الشكل بسبب غريزته التى أغنته عن الحاجة إلى تطوير مسرحياته طوال مسيرتها، على غرار إبـسن، أنزنجريبر، لكنه اختار مسرحياته بكل عقلانية وإدراك.. قرّر إصلاح الدراما ولذلك يبقى رائدا، كالآخرين من زملائه إذا كانوا أقزامًا أو شيئًا أصغر بكثير من القياس المألوف. لم ير بِك الصورة كاملة للتطور فى نفسه ولم يفعل أكثر من بعث قِيمٍ نسبية إلى الوجود. إن كل قياس مثالى عنده كان ولا بُد أن يكون مُتأقلمًا وخاضعًا للسهولة والبساطة حتى يتقابل مع أعماله ومـسرحياته. لـم يحسب إلا حسابًا واحدًا، هو ألا يبقى باحثًا عن أهداف جديدة، لكن ليكون هو القمة على رأس الاتجاه الجديد، ومع ذلك فلم يحقق هذا الأمل مرة واحدة.

كان قُرصانًا حقيقيًا، صلب العود، عنيدًا ومتصلبًا مع كل ما وقع تحت يده، مشى مع الراديكالية خطوة خطوة من البداية إلى النهاية، لا بـل أحـبّ النضال والكفاح، كان ميالاً إلى فحص الأسئلة مُشدّدا على صـيغ التنـاقض الظاهرى. لم يأنس للتعديل ولم يُحبه ولا لإعـادة ترتيـب الأمـور بحكـم شخصيته الثورية، لم يخلد إلى الهدوء أو السكينة كعادة كل المغامرين.

أثَّرت الدراما الفرنسية الحديثة، وإبسن فى كل محـاولات الإصـلاح. (الآنسة چوليا – FRÖKEN JULIE) يذكر إبسن عـن قـصص الإخـوين جونكور، أنها أثّرت فيه عبر تيارها القصصى، وبالفعل يمكن الإحساس بهذا التأثير فى دراماته، أحيانًا لا يعترف بهذه الحقيقة – فلا هـو ولا الإخـوان جونكور كانا على تجانس روحى – بل ولعل نظرتيهما كانت على خـلاف وتضاد فى أغلب الأسئلة.

تركزت طلبات إبسن الأولى فى مسرح جديد عـصرى. رأى عبثـا وصوله إلى كل أهداف الآداب، واعتبره نصف العمل ما دام لم يصعد العمل الأدبى على خشبة المسرح إعدادًا وتجهيزًا. حتى المسرح آنذاك، وحتى لـو كانت الرغبة تتحد مع نظرة إبسن، فلم يكن المـسرح قـادرًا علـى تمثيـل مسرحية جاءت بالتعصير إلى الحياة المسرحية، لأنها كانت ستُزيف كل شىء فى هذه الحالة؛ ثم إن هذا التعديل لم يكن هو المُناظر العُدوانى له، لكنه أراد فقط ضمّ صوت العمومية والشمولية إلى المسرح – وهو ما صـنعه نفـسه زولا من قبل – قرر إبسن توسيع ونشر الأجزاء الصغيرة لتكون خطـوات الإصلاح الإيجابية. عرف الجهود العملية عند الكُتّاب الآخرين، وكان يُقـدر الحاجة إلى آلاف من التنازلات التى ربطها بالإصلاح فى المـسرح عبـر النظريات الدرامية، ولذلك بقى إلى النهاية راديكاليًا. لكن هـذه الراديكاليـة كانت هى السمة التى سبقت وتقدمت العصر بطريق التجريـب والتـدريب كواحدة من إحدى المطالب الفكرية التقدمية. مطالب ومطالبات كان بالإمكان تعديلها فى المستقبل تجاه تحقيقها بعـد أن كانت كالسراب. على كُلٍّ فقد أحسّ

إبسن أنّ المسرح وراء الدراما وفوق نِطاقها، فالجماهير تذهب إليه ولذلك فقد وجّه بصره للنظر إليه والبحث عنه فى جدّية. تأتى المتتابعات والمتتاليات حينما يرى ولع الجماهير بالمسرح، ومن مختلف طبقات المجتمع، الكل يُسرع الخُطى إلى هناك حيث الدار المسرحية ذهابًا وإيابًا فى بدء العرض المسرحى وفى نهايته، وازداد أمر الذهاب إلى المسرحِ، أهمية فلسفة الصوتيات والمرئيات التى كشفها المسرح وخشبته أمام الجماهير AUDO - VISUAL والمبالغة فى طبيعيتها عند الممثلين وفن الأداء التمثيلى؛ ما أجبر الممثلين فى عهدى أنطوان، وسترندبرج على كيفية التعامل مع خشبة المسرح .. خشبة مسرح صغيرة محدودة، ذات مقدمة أمامية صغيرة – بروسينيوم PROSCENIUM، ومكان للأوركسترا بعيد بعض الشيء عن الخشبة .. خشبة مسرح سابحة غارقة فى الظلام ... إلخ. خشبة مسرح جديدة إذن لم يشهدها أو يُشيّدها أحد على هذه الصورة من قبل، توحى بكل وُد وحميمة بينها وبين صالة الجمهور، كانت العلاقة – فى السابق – بين الممثلين والمتفرجين علاقة احتكاك أو تلامس CONTACT (كاتصال بين مُوصلَيْن يجرى خلالهما التيار) علاقة غير فنية على الإطلاق. كان ولا بُد من إلغاء الإضاءة السُفلى التى تمثل تضادًا مع الطبيعية التى تمسح كل قسمات وجهه وملامحها. وهنا يتمحور الجديد فى هذه الإضاءة المسرحية والذى أظهر حركة العينين عند الممثلين فى كثير من الطبيعية، وفى إلغاء حركات العينين غير الطبيعية التى أحيانًا ما يلجأ إليها الممثلون أثناء التعبير فى المسرحية. كان من الضرورى والمنطق الطبيعى أن تعمل أجهزة

الإضاءة والرفلكتورات عاكسة الضوء بالحقيقة الطبيعيـة لا الاصـطناعية. تغيير تجهيز خشبة المسرح وإعتاق الخشبة المسرحية من التماثل والتناسـق (السيمترية SYMMETRY)، وزيادة، باستعمال اللون فى التأثير الفنى، فـى إبعاد للون بخاصيته اللونية واستبدال به اللون الذى يحمل ويشعُّ بالخاصـية الدرامية بعيدًا عن الظنية والشكّية. كان ضـروريًا أيـضًا أن يـتم تعـديل خصائص فن الأداء والتمثيل. فأُبعد الملقّنون عن خشبة المـسرح مـع كـل اختيالهم وزهوهم بأنهم كانوا المنقذين لتسلسل الحوار المسرحى فى العرض المسرحى. كان ولا بد أمام مسرح جديد من اعتناق مبادئ مسرحية مهمـة وعصرية بدلاً من قواعد التقليد القديمة، فالممثلون يضعون علـى وجـوههم الأصباغ المناسبة لشخصياتهم التجريدية. فالشخصية ليست على خط واحـد ONE -TRACK على طول مسيرة العرض، لكنها تسير مع سير الأحـداث وتبعًا لظروفها وأحوالها. وبكل بساطة نشرح فنقول: إن شخصية جادة يمكن لها فى ظرف معين أو مشهد من المشاهد أن تبتسم أو تضحك فاغرة فاهَـا، ويمكن لشخصية كوميدية أن يعتلى الكرب قسمات وجهها خـلال أحـداث العرض المسرحى. كل ممثل داخل حدود الشخصية التى يلعبها بمعنى وهدف ومغزى هو الحقيقة الطبيعية بذاتها، حتى يمكن الفرار من تقاليد مسرح القرن التاسع عشر، وسلطة خشبته ونماذجها العتيقة.. كل هذه التغييرات لم تكـن أساليب درامية فرضتها الحاجة إلى الجديد، لكنها كانت راحة روتينية لخشبة المسرح، حالت دون حركة التطوير، وأسلوب الجزئيات فى التعامـل مـع الدرامات، لإعطاء الفرصة غالية لإمكانات التعبير، والتأثير.

فى مسرح كهذا جاء الريبرتوار – برنامج الموسم المسرحى، على نحو يأخذ بعين الاعتبار تحقيق عرض المسرحيات المختارة والمنتقاة. كتب سترندبرج بعض هذه المسرحيات وكانت لائقة ومناسبة لخشبة المسرح تمامًا.

وفى الوقت نفسه، كان إبسن على موعد مع هذه الخشبة المسرحية ليحقق معها، وعليها نموذج الإنسان الجديد الذى طالما حلُم به. ففى رجاله من الشخصيات لا يوجد لديهم أى خشونة أو جمود، ولا استمرارية غير معقولة أو غير متوقعة، سارت شخصيات رجاله على طريق مسار دراماته دون أى ضغوطات عليها. عرف إبسن كيف يرسم شخصياته على أساس فيزيائى طبيعى **PHYSICS** حتى يُضمّن الشخصية كل ما يعنّ لها من تغييرات لحظية يخلعها عليها فى لحظة مِعينة لتفرز إحساسًا معينًا محددًا هو الآخر. الآنسة چوليا فى حوارها وفى كل تصرفاتها لم تكُن نموذجًا متفسخًا مُنحطًا ومنحرِفًا بخصائص ورثتها عن أبيها وأمها، لكنها مثّلت لحظات التخلص الجنسى التى تعمقت فى مصيرها المُحتوم، فنشأتُها، ونسَبُ النشأة، والتربية، والبيئة، وتأثير الجو **WEATHER**، والنعومة المتفجرة عندها – كلها عناصر مهمة أراد سترندبرج الكشف عنها عيانًا جهارًا. رأينا كيف أنّ الناس – والرجال يحكمون عليها وعلى أنفسهم، كيف يتمنّون لو يراهُم الآخرون، كيف هم فى اشتياق إلى أن يروْا أنفسهم بأنفسهم. وشاهدنا الأفكار نفسها كيف تتغير وتتكوّن من جديد عبْر قدرات مختلفة بين طبقة من

المثقفين. كيف تُغير كأس من النبيذ صيغة الإحساس وصيغة التفكير بدلاً من التصرفات الخارجية للإنسان، وكيف تتحول كلمات وعبارات الآنسة جوليا وتأثيرات أعمالها وأحداثها أمام حديث جان JEAN معها، وصيغة حديثه وتصرفاته، وكذلك خُطط انتصاراته. رأينا كيفية أفكار الميلاد بينما الحوار يسعى في مجراه إلى الأمام. شخصية بتأثيراتها كيف تسير في طريقها لتصل إلى شخصية أخرى، إيحاء بالعزيمة والرغبة مرة، وإيحاء يخلو من العزيمة والرغبة في مرة أخرى. فالأشياء الكبيرة والأشياء الصغيرة، والموتيفات والمُحرّكات اللحظية تسير بقوة حاملة تأثيرها، هي إذن رؤية الإنسان وتقنياته، فالعدمية السيكولوجية(*) تقول بصعوبة التعرّف على ما بداخل الإنسان، ودون التعرّف على كُل هذا الداخل فلن تساوى الجزئيات شيئًا؛ وهو ما يعنى أيضًا إنكار الشخصية الإنسانية، خاصة أنّ حياة كل إنسان تمتلئ وتعُجّ بآلاف آلاف الموتيفات والمُحرّكات تبدو كلعبة أو كجولة للعبة بين الألعاب مع ذبذبات وتردُّدات المصير عنده. قليل إن لم يكن نادرًا ما يحدث مثل هذا في الدراما أو في المسرحية. فما يحدُث، بل وبكل قُوى الحقيقة الفاتنة التي تسلب القدرة على الحركة، فإن السبب في هذه الدورة لا يستطيع أحد التحدث عنه أو تفسيره، لا نعلم عنه شيئًا لأنه لا يوجد سبب حقيقي على الإطلاق. إن الأهمية في الشخصية عند سترندبرج وفي نظرته العالمية أنّ

(*) العدمية السيكولوجية: هي النّهلستية التي تقول بأن المعتقدات التقليدية لا أساس لها من الصحة، وأن الوجود لا معنى له ولا غناء فيه – المترجم.

شيئًا لا يحدث من سبب معين. فكل شخصية فى مسرحه لديها عديد من الأسباب. فإذا ما قُلنا عن شيء إنه حدث بسبب كذا، فإننا ساعتها لا نقول الكذب أو البُهتان لأنّ هذا القول سبب للشيء ذاته، لكن فى الوقت نفسه يكون ما نقوله صدقًا للذى يبحث فى مكان آخر عن سبب الحدث. حاول سترندبرج مرات عديدة أن يُدخل تعقيدات السبب - أو الأسباب داخل شخصياته الدرامية وفى باطن موتيفاتها ومُحرّكاتها، وهذا ما تتابع من تدمير للدرامية فيما لو لم يوقف هذه التعقيدات؛ لأنّ هناك استمرارية معينة للشخصية، وموتيفات معينة هى الأخرى، وفوق هذه وتلك سيطرة مادة درامية تتبع، وبذلك فهو ليس بمستطيع مسّ هذه التعقيدات، وهل هى مناسبة للحقيقة، أو إنها مُعبرة عن نظرة فعّالة فى الدراما أو غير ملائمة. ليس هذا الموقف تتابعًا أو هو يعنى متتاليات للمنظور على خشبة المسرح، لكنه أسلبة درامية ما فى ذلك شك. حتى تكون الشخصية، ومصيرها مهما كانت قاعدة الأساس فى تكوينها وبين عدة مناظر مسرحية، فإنْ كل هذا وذاك ما هو إلا تجريد مُحكم، لا بد أن تتقابل الشخصية معه عند نقطة معينة كى تتحد معه وتلمس جانبه تحديدا؛ إذ عندما يحدث التّماس فذلك دليل عما بداخل الإنسان - أو الشخصية من الحياة، بينما يسقُط منهما ما يُدمر الدراما - وكل ما لا يتقابل مع الآخر الذى يكون ساعتها "الشخصية الذات أو الكائن الحى". الشخصية الدرامية هى تجريد الإنسان الكائن الحى، وكذلك هى المصير الدرامى التجريدى الذى ليس من الضرورة أن يُعبّر بطريقة تجريدية. كان هابّل

وإبسن يعملان على صورة التعبير نفسها هذه، وكان سبب تجاهلهما للطبيعية وإشاحة الوجه عنها هو: الابتعاد عن الإنتلكتوالية الشديدة وإبراز الأحـداث بتعبيرات تجريدية. لا نستطيع اليوم صياغة رؤيتهما أو نظرتهما المُعقّدة. لقد حاولا وجرّبا أن يُضمّنا أعمالهما أحاسيس رمزية علـى طريقـة الظـن أو الاشتباه فى كل موتيف من آلاف الموتيفات التى تُحرك النصوص المسرحية والشخصيات المسرحية، فلم يُفلح لا هذا ولا ذاك فى الوصول إلى إحـساس الجماهير المسرحية فى عروضهما، ولم يطْمئنا قط إلى الكلمات والحوار ولا إلى إيماءات الممثلين التى تدفقت وتموّجت، لكنها - على كل حال - لم تصل إلى نقطة التفسير أو التأويل.

وحتى يكون بالإمكان أمام هذه الأنواع العديدة من الأصوات الخافتـة والرقيقة الناعمة الوصول إلى غاياتها، فقد كان من الضرورى سلْب الغنيمة - الديالوج من كل خواصه البنيوية، ومن شكله التجريدى، ومن بلاغته التى هو عليها. حتى المضمون الفكرى فى كلماته تعبير لم يكن بالمستطاع أن يبقـى فى الخلْف أمام قدرة الشخصيات ومداركهم وطاقاتهم، وفى مـواقفهم التـى يتحدثون فيها عن الحدث. فى هذه النظرة كانت رؤية سترندبرج أكثر سهولة وأكثر راديكالية منها عند إبسن. درامات إبسن تظهر الأهميـة لمـضامينها رويدًا رويدًا على طريقة اللفظة الكلية التامة فى التعبير الفرنسى، فشخصياته ترتفع إلى أعلى عليين بفضل المواقف الغنائية الشاعرية الكبيرة عبْـر قمـم فلسفية (مثلاً مشاهد شخصية جريجرز، شخصية رالّـنج RALLING) فـى

البطلة البرية. هذا الارتفاع للشخصيات مُفتقدٌ عند سترندبرج؛ فمحاولاته في هذا المضمار أكثر سهولة وتواضُعا إذ يرتكز إلى أساس نغمى فى الكتابة المسرحية حتى ليُمكن ملاحظة أى تغيير فى أقل تعبير روحى – نفسى فى الوقت ذاته، ليس عن طريق الكلمة الظاهرة فقد تكون الشخصية على غير دراية كاملة بالإحساس حتى تُحسن التعبير، وأحيانًا كثيرة تمنعها أسباب عدة من أن تُحسن هذا التعبير.. ثم، ضبط الوقت **TEMPO** والضغط والتوكيد والنبرة، سواء كانت درجة ضبط الوقت عالية أو منخفضة فإنها تؤثر بلا شك فى النُطق وفى فن أداء الممثل، فالمهم عنده هو حُسن اختيار الممثل للتعبير عن الأحاسيس الداخلية المكبوتة، لكن ذلك عادة ما لا ينجح كثيرًا. يسعى سترندبرج عن قصد إلى الوقوف فى تضاد مع إبسن، مع أنّ دراماته تكشف عن نقاط كثيرة يتلامس فيها مع إبسن. بينما كان (إبسن) يتجه للأمام لكتابة رؤيته ونظرته فى أعماله المسرحية بكل نشاط وحيوية فى طبيعية ظاهرة، كان سترندبرج لا يزال يُجرب فى حركة نشاط التمبو. فيما يختص بالطبيعة عنده فقد ذهب تجاه الصيغة نفسه لكنها لم تكن بالقدر العالى الذى أنتجه إبسن، خاصة فى خصيصة التجريدية للصيغة. ذهب الاثنان إلى نضال واحد للكشف عن مصطلح المشكلة التجريدية، والعلاقات الإنسانية حتى يمكن تحديد (الصورة الحسية) وانعكاساتها المختلفة. لم ينجح كثيرًا هذا الكشف؛ لأن الصورة الحسية لا تُعبر تمامًا أو أنها تُغطى النماذج التجريدية للشخصيات. مع أنّ الديالوج رغمًا عنهما بحكم استحواذه على دياليكتيكية

المشكلة، وانطلاقه سيرًا طبيعيًا فى طريقه ناحية تطوير الموقف المسرحى، ولا حاجة له فى هذه اللحظات إلا إلى التأثير المقصود والعمدى؛ لهذا نعثر عند إبسن على صفحات من الورق تمتد الأسلبة فيها إلى حد كبير، كما تكثر وتزداد العبارات بطريق المبالغة أو عبارات وحوارات خالية تمامًا من القصدية، لكن عندما كان الكابتن مع لورا **LAURA** فى مسرحية (الأب **FADREN**) فى حديثه الأول القصير يعرض أسئلة وإجابات حادة وقاسية مثل قرقعة السيوف بينه وبين لورا، لم يأت أى ذِكر للماضى ولا بكلمة واحدة، فقد كان واضحًا أمامهما سجل الحياة الزوجية فى عشرين عامًا بفقرها وحرمانها ونضالها. وعندما تصل الآنسة چوليا إلى شدة انفعالها فى إيقاع شديد السرعة شارحة قيمة ولا قيمة الرجل الذى أغراها وأغواها، خادم السيدة، الطباخة، وجمال حياتها، وقصة الهروب، فقد كان التمبو على درجة عالية من السرعة وواقعًا تحت وطأة الاستمرارية ليُشعرنا بلحظات المضايقة والاضطهاد المجنونة وبآخر لحظات التخلص والتملص لإنسان جريح قُرب الموت من نهايته. أراد بأن يُقنع نفسه أنّ هناك مهربًا لا يزال قائمًا، لكن عبثًا وبلا فائدة تُرجى؛ بعدها، يهدأ التمبو، ثم ليكون أكثر هدوءًا وبطئًا حتى يصل إلى سرعة الصفر. هذا الصمت الذى يتبع هذه اللحظات حيث لا حديث ولا كلمة هو صورة تعبيرية بعد الديالوج الذى سبق عندما كانت كل شخصية تُقاطع حديث الشخصية الأخرى، حتى وصل المتحدثون إلى نقطة الصفر.. إلى الصمت البليغ.. ولماذا إذن؟ استطاع ستريندبرج أن يرسم الشخصية

ببراعة فائقة (فى مسرحية الأقوى DEN STARKARE)، فبعد حوار دام نحو عشر دقائق لم تنطق الشخصية ببنت شفة، ولا بلفظة واحدة، فقط تضحك وتبتسم عدة مرات، فى مرّة أخرى تنوى أن تقول شيئًا بعدها ينظر إليها مُحدِّثها.

فى هذا المنولوج ليست هناك "أماكن جميلة"، ولا كلمات أو عبارات ثُقال، لكن الأسلوب ينبع هنا من انهزام الكلمة وانعدامها، فالكلمات الآن دون قيمة، وهى فى قرارة نفسها لا تساوى شيئًا، وكل جمالياتها تتبلور فى العلاقة القائمة بين الشخصيات القائمة على تمثيل المشهد والتعبير عنه. يؤثر المشهد بطريقة شيطانية عندما تُوبخ لورا أخاها الأكبر الذى لا يعى من الموقف شيئًا ولذلك لا يردّ عليهم، وهو ما يزيد من الهدوء الذى يُخيم على المشهد، كما يستمر الهدوء فى سكينته شيئًا فشيئا، وحتى النهاية عندما يهدأ ضميره فيثور بعدها ثورة عارمة على هلاك الكابتن، وتُجيبه السيدة بإيماءة من رأسها تعنى الموافقة على حديثه وفهمه، لكن فى غاية الهدوء. كم هو جميل وكم هى رائعة فى هذه النغمة الموسيقية التى تصاحب تعبيراتها الساخرة المُرة التى أدّت بلورا إلى إهلاك زوجها (فلا أحد يمكنه معرفة من الأب الحقيقى لهذا الطفل). هى تسمع نوازع نفسها، ثم تسمعها من الطبيب دون أن يعرف ماذا يقول أو بماذا وعن ماذا يتحدث، لأنه أخذ تعليمات لما سيُفضى به؛ لكنه يُصرح بعد ذلك للزوج الذى يعلو صوته ويعلو فى استمرارية قوية، حتى تضغط الميلوديا على نفسه، كى يبق أخيرًا وحده يُعلن الحقيقة بصوت البوق.

يبقى أدولف يعانى سكرات الموت دون مُعين، ترنُّ فى آذانه شكايات متلهفة مسعورة مذعورة ومن داخله وفى حواره وكلماته، محاولاً الحديث مع زوجته أو حتى صديقه. يغوص الكابتن فى هدوء يبدو له كالعدو الذى يُمسك بتلابيبه وأنفاسه، لا أحد يأتى أو يمُر مصادفة لإنقاذه، وحتى لو تصادف ووصل هذا المُنقذ، فما النتيجة؟ تشعر الآنسة چوليا باقتراب العاصفة الكارثة فتُصاب بدوار طائش، واستهتار يظهران فى أولى كلماتها وحديثها.

تعطى المواقف المسرحية التى تحدثوا عنها قوة غنائية – شاعرية للكلمات والعبارات؛ فهى هنا كلمات مضطربة مُغلفة مُشوّشة وعالية المقام فى الوقت نفسه، كما تعطى أيضًا انعكاسات الضيق والتأزّم فى الفصل الثالث من مسرحية (الأب)، لأننا نُحس بالفظاعة بسبب ما تتحدث به هذه الشخصية من كلمات، وهى الأرجح عقلاً، بما يكشف عن حرب داخلية فى النفس خلف كل كلمة من الكلمات. نُحس بالورطة التى أوقعت نفسها فى حبائلها، وأمل الخروج منها بعد أن انسدّت فتحات هذه الشبكة المُعقّدة. كان الجو فى المشهد على هذه الصورة القاتمة عندما نعلم أن مربيتها الغبية التى طبعا لا تَعلم شيئًا عما حدث، والتى تُحب سيدتها حُبا خالصًا حقيقيًا، تتوسط الحديث وأثناءه تُلقى بسِترة المجانين بينما يملأ المكان بكاء ونشيج على حديث المربية، وعلى كل كلمة من كلماتها. فى هذا المشهد تأتى الأصوات من الأعماق حيث أحاسيس الشخصيات تظهر مستقلة ومنفصلة وذاتية ومُرعبة أيضًا؛ بينما صوتا الرجل والسيدة فى حرب ثنائية بين بعضهما، وفى إيقاع يعكس

الصراع العنيف المُتّقد ويشدُّ من داخل الشخصيات بواطنها السحيقة بكل مضامينها اللا عقلانية البعيدة عن الوعى والإدراك، ليفرز تأثيرا غاية فى القوة وفى العمق، كالمشاهد الغنائية – الشاعرية عادة فى درامات إبسن.

يأتى البناء الدرامى أكثر تبسيطًا عند سترندبرج عنه عند إبسن، وأكثر راديكالية لابتعاده عن كل الأعراف المهجورة. عنده تختفى كل الأحداث المتقدمة المُعقدة التى تملأ الدراما وفى بطء بأمور معلومة فى السابق أو تحتل جزءًا من الدراما – والمسرحية، بينما تُكمل بقية أجزاء الدراما بأحداث رمزية صريحة ومُجردة. هنا يتساوى سترندبرج مع إبسن، لكن الكارثة أو الفاجعة تأتى بوعى من سترندبرج إلى خشبة المسرح. العلاقة بين اثنين من شخصياته هى البذرة الأولى للتراجيديا، ولذلك فهو لا يرى أى داعٍ للتقديم من البداية والإعداد لهذا التقديم الذى لن يخلو من تعقيدات كما عند إبسن؛ فالموقف قد أتمَّ نضج الكارثة، لكن كان على شخصيتين أنْ يأتيا بطريق الصدفة لتُقدما الانكسار فى مكانٍ ما من الدراما. هكذا يصل جوستاف ليبقى وقتًا قصيرًا مع أدولف، يتكلمان عدة مرات وبعدها يتم تدمير علاقة أدولف مع تكلا (فى مسرحية صاحب الدين – FRODRINGÄGARE) قضية دين ضد أحد الجنود. السؤال هو، سواء كانت الفتاة تجرى تربيتها فى البيت أو فى المدينة، والسبب هو وصول طبيب جديد.. هذا هو السؤال وأسبابه المباشرة فى مسرحية (الأب) وكارثتها.

تأتى مسرحية سترندبرج هذه غير تحليلية (لأنّ الإنكار فيها يحتوى على تناقض). الممثلون يلعبون المسرحية أمام أعيننا ويسردون الأحداث السابقة؛ لذا

نرى الماضى من الزمن السابق على العرض وعلى التمثيل (مسرحية الأب).. بعد ذلك يبدأ سترندبرج فى مشاهده باستعمال تقنية التحليل، مع أنه يجمع شتات الدراما مراعيًا حساب الزمن القصير والمكان المحدود لخشبة المسرح الصغيرة التى يجرى عليها تمثيل المسرحية، ولا يُبقى التركيز إلا على الكارثة، على كُلٍّ فإن مسرحياته فى الحقيقة (ومن بينها الأب) تعتمد على تقنية الفصل الواحد. بيئة واحدة، يهدف إلى إحكام التأثير للمواقف المسرحية فى زمن مُحدود، حتى لا يترك للمتفرج أى فرصة وأى وقت للإيحاء أو التفكير، لكن الشكل الدرامى فى مسرحيات الفصل الواحد – وكل حقيقة هى شكل طبيعى – كان يقتضى تكثيفًا لقدرة الكاتب الدرامى، وحدودًا لعمله، واتجاهات يحسبُ حسابها ليخرج بعلاقة واحدة تجمع العناصر السابق الإشارة إليها كخصائص مهمة فى البناء الدرامى. إن مسرحيات الفصل الواحد الحقيقية الفاعلة تأتى فيها العوامل الخارجية لتُكوّن أعظم الصيغ الدرامية فيها، أما العوامل الداخلية وأسبابها أو مُسبِّباتها فعادةً ما تكون على قدر عميق من اللا درامية: لأن الموضوع فيها أو المحتَوى فى بعض الحالات وفى الشكل أيضًا يُشبه موضوعات وأشكال القصص والقصيدة القصصية **BALLAD** – (ومن أكبرها عمله الدرامى **PENTHESiLEIA**(*) أيضًا)؛ والسبب فى ذلك أنّ مسرحيات الفصل الواحد تغيب عنها التماميات والاكتمال المتمترس والمُتمسمر فى الدراما النابعة من عالم الحقيقة الدرامية الكبيرة، والتى لا تجد لا الفرصة، ولا المساحة الزمنية الكافية لإبراز عالم الدراما فى كل جوانبه، أو فى مراحل الإجهاد الدرامى، أو فى الأعراض، إذ لا مكان حتى لأى مبحث لهذه

(*) كتبها كلايست فى عام ١٨٠٦م – المترجم.

الأعراض. تعطى درامات الفصل الواحد الحياة أو وجهة نظر عجيبة تتميز بعناصر الخير والصلاح، أو بالولوع أو التشويق، لتُفسح المجال أمام الإحساس بهذه العناصر عبْر الشاعرية. طبيعى أن يستمر هذا التضاد عند المسرحيات ذات الفصول الكاملة المُصممة لدرامات أخرى ذات تقنيات هى الأخرى بطبيعة الحال. ومن الحق أن نذكر أنّ سترندبرج كان أحادى المس MONOMANIC فمهما تغيرّت وتبدلت حقبات حياته؛ فقد لازمه المسّ الأُحادى وكان هو المضمون والهدف فى كل ما كتب من درامات، بقى المسّ ملازما له على طول الخط يتنقل هنا وهناك لكنه لا يخرج عن السؤال الواحد؛ ولذلك ولهذه الأسباب فإن موضوعات دراماته لا تعكس العالم ولا نضالاته فى شكله الصحيح والسليم، لكن تظل دراماته حاملة لأبيزود – قصة أو حكاية عن حياته كأنه يعيش حياته هذه حتى يحجب عينيه عن رؤية العالم من حوله؛ لذلك يبقى السؤال عنده مُقلقا ومُحيرًا بل ومُعقدًا كذلك، فهو السؤال الذى يبحث فى كُنه الحياة وماهيتها وأبعادها وأعماقها ومدى قوتها. يضع سترندبرج العالم عنده فى كفّة الميزان فالدراما هى رمز للحياة، ومع ذلك يبقى شىء أو جزء غائب فى هذه المعادلة، جزء لم يلْحقه الحل أو التحليل، شىء شاعرى، وشخصى ذاتى وغير موضوعى، وليس دراميًا أيضًا، لكنه مع ذلك يبقى الشغل الشاغل للدرامى سترندبرج، أحيانًا ما تكون القصيدة القصصية عنده على نموذج الجروتسك، يبنى سترندبرج المواقف والأحداث والشخصيات فى جزء منها، بينما الجزء الآخر يسير بالأحداث مرة ثانية بإشعال اللا عقلانية على نماذجه المسرحية.

عند سترندبرج الاتصالات والعلاقات بين الشخصيات بسيطة وسهلة، وليست على شىء من التعقيد كما هى عند إبسن. يأخذ سترندبرج الصُدف

مأخذ الاعتبار حتى لا يُجهد شخصياته فى البحث عنها كسبب من أسباب العلاقات أو الاتصالات (باستثناء DEBET OCH KREDIT – صاحب الديْن – التى تنتمى فى اسم المسرحية إلى عنوان أحد فصولها). عالم دراماته ليس مُغلقًا أو محدودًا، شخصيات خارجية تأتى وتخرج وتدخل (مثال شخصية الطبيب فى "الأب")، لأنّ الدراما الجيدة الحقيقية هى التى تضع شخصياتها الأساسية فى منتصف الدائرة، فى مركز الأحداث باعتبارها وجه الدراما وحاملةً لمسئولية العمل، ومَنْ حولهم هو العالم، فلا داعى ولا حاجة لإدخالهم إلى منطقة الصراع. يستعمل سترندبرج فى نظرته الجانب الغائب عنه – التقنية حتى يبزّ إبسن ويتقدم عليه، لأنّ هذه التقنية هى التى تُحدد رسم الشخصيات الثانوية غير الرئيسية فى الدرامات. كل شخصيات إبسن مرسومة بطريقة تسمح لكل شخصية بأن تكون حادة شديدة فى تصرفاتها، الكل بميزان واحد معتدل، لكنّ وضْع الشخصية من ناحية بطولتها – أهميتها أو ثانويتها هو الذى يصنع وجودها على الصورة التى تظهر بها أو عليها. أما من ناحية المنظورية للشخصية PERSPECTIVE فتتحدد على ضوء المساحة التعبيرية للشخصيات. فرق يتعلق بتكثيف الشخصية عند سترندبرج بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية – الهامشية التى تبدو أكثر تجريدية، وأعظم شحوبًا وضبابية، ولا تشترك بأضلاع لها شأنها فى النص المسرحى، على عكس الشخصيات الرئيسية الأولى.

هنا قد يبدو الأمر كأنه تناقض ظاهرى، فاسترندبرج الذى يضع فى هدفه رسم الشخصية وموتيفاتها – ومُحركاتها على كل جوانبها – فى بناء الشخصية وفى الديالوج لها، ويسعى بكل الطُرق لأن تكون سلسة وطيّعة، وأن تكون عامة، رغم الحياة الداخلية الصعبة والمتأزمة التى تمر بها

شخصياته فى لحظاتها اليومية؛ ومع ذلك فهى تفرز وتُخلف تـأثيراً مُجـرداً رغم البساطة التى ترد إلينا بها. (اعترض على هذه الجزئية زولا فى حديثه عن مسرحية "الأب" فى خطاب إلى سترندبرج)، وشَرْحُ هـذا التنـاقض أو التعارض هو أنّ هذا السبب المتضاد الذى يضعه سترندبرج حجـة لقـدوم الكارثة ليس سببًا عميقًا ولا حقيقيًا ليُمكن له أو يسمح له بفرصـة إحـضار وإعلان الكارثة. نُحس بأنه لا يمكن تفاديه لكننا لا نستطيع فى الوقت نفـسه أن نُعبّر عن السبب، ولماذا هو السبب، ولماذا لا يكون لإحـضار الكارثـة سبب آخر قد نفهمه ونُدركه باعتباره هو المُحـرك الأول وباعـث الـسببية ودافعها إلى رحاب الدراما.. فإذا لم تُلخص المـسرحية كـل الاحتمـالات والفرضيات، فقد ينفجر الموقف مرة أخرى، لكن الانفجار لـن يبقـى فـى أحضان المسرحية والدراما.

لماذا؟ هناك ثيمة لسترندبرج تؤكد تراجيدياه: الرجل والمرأة إلى الأبد. هما كل صراع لا يقبل المصالحة، حروب الرجل وحروب المرأة من أجـل السيطرة، فإما حب كونى واسع إلى أبعد الحدود وإما كراهية كونية واسـعة الحدود هى الأخرى، هذه الحرب وهذا الصراع الذى يأتى به سترندبرج على صورة جنسية مُصورًا الحب الجنسى لا يسبب انفصالا بين رجل وامـرأة؛ فهُما مرة فى نعيم الحب وأخرى فى جحيم الكراهية معًا. لا يعرف الواحـد العيش دون الآخر، مأموران مُوجّهان كُل منهما نحو الآخر جسديا وروحيا، كذلك هما مأموران بأن يمزّق أحدهما الآخر، أو يُدمر الاثنـان نفـسيهما أو يشوّها بعضهما إلى درجة لا تصل إلى التدمير. فحياة والد الآنـسة چوليـا هدمتها ودمّرتها على رأسه زوجته، ولذلك وقف موقف الانتقام ومرّغ وجهها فى التراب، لكن دم الأم كان لا يزال يجرى فى عروق چوليـا فوقفت لتنتقـم

من أبيها وتَرُد له انتقامه.. هكذا يجرى الصراع فى المسرحية بلا توقف أو لحظة استراحة، وحتى، وما دام هناك رجل وامرأة فى الوجود، ولا أحد يريد ذلك. البارون والبارونة (عند باندت BANDET فى عمله الأدبى المشبك A KAPOCS) يتعاهدان على البوح بأى شىء سيئ يُلطخ أحدهما فى قضية بينهما حتى تسير القضية وتأخذ العدالة مجراها بينهما، لكنهما يبدآن حديثًا عاديًا، وسرعان ما يبدأ كل منهما فى إثارة الآخر. ينشران كل حياتهما القذرة على حبل غسيل عارٍ، مُعلق ومنشور عليه أقذع التُهم والألفاظ الخارجة البذيئة، الواحد (ينطح) الآخر بالضربات واللكمات الموجعة بلا هدف، وبلا فائدة تُرجى، على عكس رغبتيهما. يعرفان أن هذا التطاحن ليس بالشىء الحسن، كل منهما يريد ويرغب جادًا فى أن يكون على صورة أخرى مع الآخر، لكنهما عاجزان عن أن يساعد أحدهما الآخر، فإذا ما أُنهِكا وتَعِبا من هذا الصراع الدامى المستمر على وتيرة واحدة، وإذا ما سقط أحدهما أرضًا مُشتتا مُبعثرًا سرعان ما يأسفان على نفسيهما، يتحدثان عن المصير الذى يجمعهما، وبعدها يبدأ الصراع من جديد، لكن أن يعقدا تعاهدًا على السلام فلا يحدث ذلك أبدًا؛ ذلك لأنّ بينهما نوعًا أليمًا من الكراهية كما يقول الكابتن فى حواره: هناك نوعان من الألم الجارح للنفس، ألمٌ نشط مُدرك يفعل شيئًا، وألم نشط ساذج. يقود كلُ ألمٍ منهما الإنسانَ المُتحضّر صاحبَ العقل الرزين، كما يقود آخرين بواقع من غرائزهم. لقد قطع الرجال كل علاقة مع الطبيعة فأحيانًا يبدون كأنهم عبيد لغرائزهم التى نهروها سابقًا وأقلعوا عنها، وقد عادت إليهم منتصرة، كأنها رمز للصراع مع النساء والتضاد معهُن.

قصة باندت المعنونة (عاصفة فى البحــر VIHAROS TENGEREN أقرب صورة ومثال لذلك. يتوصل الدكتور بِرْج BERG إلى اختراع لتطوير الغذاء والنمو عن طريق الوجود الروحى فى الإنسان. أقام تجربــة البحــث على امرأة كان على اتصال بها، كان اتصالاً غير عقلانى، إذ لم يتعامل عقل المرأة قط ولم يتعامل طيلة عمرها مع أى صــراع، لكــن مــسرحية الأب لسترندبرج فى مضمونها - كما فى مسرحيات أخرى أيضًا - تشبه إلى حد بعيد هذه القصة وبحث الدكتور بِرْج، مع اعتبــار الفــروق. لعــل هنــاك احتمالات لهذا التشابه الذى دفع سترندبرج إلى الوصول إلى نقطــة الأثــر البارز فى دراماته والذى تحقق فى ثيمات وإيقاعات هذه الــدرامات؛ لأنــه وصل مستقرا فى نظرته إلى أعلى درجة من درجات التطوير مع أولويــات تجريدية الحياة، وكانت النتيجة: علاقة العداء مع الحياة إلى الأبد. ولمّا كانت العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة جنسية فإنها والحالة هذه تحصل على تعبير خاص، قد يكون مباشرًا وقويًا إن لم يكن دراميًا أيضًا، على غرار كثير من الأجهزة(*) التى تتطلبها الحياة، وعلى ذلك يكون المثال تجريديا فــى هــذه الحالة خاصة عندما يشير إلى فكرة المصير والعلاقة المصيرية (بين الرجل والمرأة). كانت هذه هى (الحاجة) والإمكان الوحيد للعلاقة الجنسية، خالصةً نقية ومتطابقة مع علم الأمراض؛ لأنّ العام والشامل عندهما كان ولا بــد أن يفقداه فى الدراما عندما تتحول حياتهما فى المتتابعات والتغييرات. فى حيــاة

(*) ربما يقصد بالأجهزة هنا الجهاز التناسلى؛ لأن مثاله ينطبق على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة - المترجم.

المواطنين، وفى كثير من الحالات العامة كان لا بد على الدراما أن تُقدم شخصيات مثيرة مُستفزة وتدفع بها إلى خشبة المسرح لحاجتها إلى تركيز الفكر على نقطة معينة وإلى التكثيف الذى يطرح خشدًا شديدًا من القوة والنقاء، إضافة إلى الفُرجة والرؤية البصرية (فى الحياة ظل الصراع عبر عشرات السنين موجودًا وقائمًا فى شكل وخزات الإبر)، حتى يستمر فى عموميته وشموليته: هذه الآلاف من الموتيفات المُحركات ومُسبباتها هى ما آل إليه السقوط الذى عطّل وصول الحقيقة؛ لأن الموتيفات محددة وميّالة إلى التوكيد والجزْم مع أنها لا تُرى فى حركتها نحو المركز، إلا أن سترندبرج لم يصل إلى نهايتها أو ختام متتابعاتها وتغيّراتها؛ لذلك بقيت دراماته ذات الفصل الواحد أو جزءٌ منها بين حدودها، وهو السبب الذى لم يسمح لها بالارتفاع بكلياتها إلى الصعود؛ ما دعا إلى نقد الأساس الذى قامت عليه هذه الدرامات، وهل هو أساس حقيقى أم غير حقيقى.. ومع ذلك فلا إنكار أنّ هذه التراجيديات قد حملت فى باطنها ومضامينها الشريفة الجو التراجيدى.

الكل متهم ومذنب فى عالم سترندبرج.. هذا هو نظام هذا العالم، لا بد أن يكون الجميع مُذنبا. هنا يتقابل سترندبرج مع نظرة هابَل إلى العالم والتى تقول بأنه لا وجود لمذنبين، لأن وجهتى النظر لا تعنيان إلا شيئًا واحدًا، وهى أنّ أى إنسان ليس هو السبب فى مصيره. والحال نفسها عند إبسن وعند ماترلنك عندما يأتى نوع خاص وجديد من المصير التراجيدى إلى الوجود. فسترندبرج يُوقظ إحساس النهاية والخاتمة حتى تعلم شخصياته – والإنسان ماذا يحدُث لهُم حتى يشاهدوا بأُم أعينهم سقوطهم إلى الهاوية .. هذا السقوط الذى تكرّر بحثهم عنه

طويلاً، وعن نوعيته أو وجوده. جانب آخر من الضوء علـــى كيفيـــة التكـوّن والتشييد، لم يكُن بالإمكان إنكاره. نموذج الكتابة الدرامية عند سترندبرج، واحــد في كل دراماته، هو النموذج نفسه الذي يلتزم التعبيــر فـــي صـــدق، وإثــارة القُشعريرة بتراجيدية لا يمكن الهروب منها أو التحول عن نتائجها، فإذا لم يُـؤد نموذجه بالتراجيديا الحديثة إلى الوجود، فإنه يوحي على الأقل باتجاه حضورها إلى التراجيديا الحديثة في مستقبل قريب.

المسرحيات ليست مكتوبة أو مُجردة على وجه كامــل، باعتبــار أنّ الأساس فيها لم يصل بعد إلى نهاية الفكرة. فكل شخصية حسب لُبّها وثرائها بالمادة الفكرية.. ويلجأ سترندبرج إلى تكوين الشخصية على هــذا الأســاس ليُثبت قوة الكاتب الدرامي وحقّه في بناء الشخصيات كموقف رمزي كبيــر يُسيطر على كل أحوال التراجيــديا، مــع أنّ خصائــصها وجروتــسكياتها، وغرائبها وعجائبها هي في الوقت ذاته ما يريد سترندبرج تــصعيدها علــى سطح التراجيديا. مثال من درامته – تراجيديته (الأب)، عندما تُلقي المربيــة بمعطف المجانين على كتفي الكابتن، الصورة نفسها في (الآنسة چوليا) عندما تغادر چوليا للمرة الأخيرة عائلة الكونت ويريد الخادم أن يضع مُوس الحلاقة على رقبتها، ثم موقف الدكتور برْج عندما يقرر الرحيل إلى المحــيط بــلا عودة أبدًا. هذه صور رائعة .. صور تراجيدية ممتازة لا بد أن تكون مُتتابعة ومتتالية لكل المقدمات التــي نثرهــا ســترندبرج فــي دراماتــه، وبــالقوة والاضطرار؛ لكنها لم تتوالَ، فإحساس المؤلف هو أنّ شخصيتي چوليا وچان هُما المقدمة التي ستجيء بالتراجيديا إلى عالم الوجود، لكن المسرحية توحي بأنهما يهربان ويتفاديان هذه الكارثة كما تُبين الأحــداث ذلــك. إذن فلــيس

بالإمكان مع هذه الصورة الوصول إلى الكارثة حقا. لعل الهدف الأكبر في الدراما هو: الاقتراب، ومن ثَمّ الوصول إلى تراجيكوميديا كونية يراها سترندبرج مناسبة وملائمة لشخصيتيهما؛ فالجبرية التامة الكاملة في المسرحية غائبة في الكثير من مواقفهما.

لكن نظام عمل المسرحيات وطريقة صُنعها نظام حقيقى، إلا أنّه يعانى من بعض الاضطراب. عندما كتب سترندبرج مسرحية (الآنسة چوليا) لم يلحظ فكرة الفن لدى الإنسان، فحتى لو لم نعرف من اعترافاته شيئًا؛ فإننا نرى بوضوح من طريقته فى فن كتابة المسرحية نموذج وجهة نظره الشخصية فيما يكتب من درامات، فالأهم فيها الخبرة الجنسية الذاتية وعمومياتها العريضة. رأى، وعرف الفنان، والمفكر سترندبرج كل خبراته، وعرف أكثر وأكثر الصراع الجنسى بجانبيه، عرف أنْ ليس هناك منتصر ومهزوم أو جلاد وضحية فى هذا الصراع، فالاثنان خاسران فى النهاية لا محالة، انتصر سترندبرج – ثم ظل قريبًا جدًا إلى جانب الخبرة المؤلمة .. أو إلى جانب الألم الذى سبّبته له هذه الخبرة الحياتية العريضة التى تعلّم منها وشرب مرارة من مُرّها وعلقمها، لم يبعد عنها كثيرًا، بما نلمسه فى كتاباته عندما قبض على القصْد والنيّة فى تفكيره عن المصير، فجاءت كتاباته تكشف عن مصيره هو ذاته.. مصيره الشخصى المقبل. كتب دراماته – فى جزء منها – وقد سطع الضوء فوق هامات شخصيات الرجال، وخيّم الظل على الشخصيات النسائية، وحيث تتبع شخصياته من تراجيديا جنسية كونية واسعة عندما تصيب الأمراض الحزينة جدار النفس فى الشخصية، وكيف تطيح بكل امرأة خاليةً من الضمير، وكل رجل بجهازه العصبى.

هذه المسرحيات لا تتبع نظام ORGANISM ولا تعتمد عليـه. ففـى (الأب) هناك مشاهد متناسقة الأجزاء ORGANIC فى جـزء مـن أجـزاء المسرحية، بينما مشاهد أخرى تعكس جزءًا من الأحاسيس، أحيانًا ما يتقابـل النظامان أو الجزآن فى مشهد واحد، صراع يتولد ساعتها بين الأحاسيس. أما مسرحياته الأخيرة فقد بدأت فى التخلّى رويدًا رويدًا عـن صـورة التقابـل وتنافر الأصوات والنغمات، والأحاسـيس المتقابلـة معًـا، والـلا انـسجام DISSONANCE. يتبين ذلك فى وضوح فى عمله المعنـون (بانـدت) فـى أواخر أيامه.

وبعد ذلك .. ما الموقف إذن إذا عاد إلى فلسفة نظامه الأول ....؟ لا، لم يُعد، لم يُكمل ما بدأه فى واقع الأمر، عندما رأى أو تصوّر أنه لم يُكمل ما بدأه من أعمال. يا له من مغامر! إنه المتجوّل الهائم على وجهـه الـذى لا يعرف إلى أين المصير.. تلاحقه الشياطين لكنـه يـسمح لنفـسه بتعقّبهـا ومطاردتها، أراد معرفة كل شىء وفَهْم كل شىء، ثم الإمساك بكـل شـىء حوله، بل أراد أن يعيش ويُعايش هذه الحياة وهذا الوجود.

كان صادق الرغبة فى إصلاح الدراما وتعديلها، وتمركز فى صـور هذا الإصلاح تركيب كيميائى جديد ضمّنه خطته الإصلاحية الدرامية بـدءًا من الإلحاد (إنكار وجود الله) إلى الدعوة العمياء والداعين إلى المـسيحيـة. فى كل الاتجاهات الروحية وتياراتها كان دائم البحث والتفكير. فكل شـىء سوف يأتى، وعلى صورة راديكالية مُتطرّفة، وصورة أخرى أصلية، فى ظل مستقبل المحاولات والاجتهادات.

كانت حياته وكل إنتاجه الدرامى الفنى؛ يُمثل أبيزود قصة صغيرة فى حياة وتاريخ الفنون العالمية. بحث فيها عن نفسه وبلا هــوادة أو رحمــة أو توقف. الفن عنده وسيلة من وجهة نظره الشخصية. قصة قصيرة – أبيزود، لعصر عُرف باسم عصر إصلاح الدراما الرومانتيكية، وقد يكون ذلك هــو السبب فى بقائه أبيزود – قصة صغيرة أو قصيرة فى تاريخ هــذه الــدراما. أبيزود رائعة، تظل قصيرة فلم تكن لها امتدادات أو متتابعات.

الفصل الثامن

دراما الفلاحين

لماذا توجد الطبيعية؟ أحد الكُتّاب يُحب الحياة، يجدها جميلة – وفى كُل تُقاها وورعها – يُحس بأن الحياة جميلة ورعة بحسب ما يراها بصورتها الحاضرة أمام عينيه، ولأن كل فن من الفنون يسعى إلى أن تقترب الفنون من صورة الحياة الجميلة هذه، بل والقُرب من الخيال الذى يُشوّه وجه الحياة ومظهرها.. لكن الفن لا يريد أن يضيف إلى مهمته الحقيقة أو السعى إليها أو يسجل المواقف المُخيبة للآمال والرجاء عندما تكون الخيبة كبيرة وضخمة، وقوية أيضًا. يقف الكاتب هنا موقف المنتقم فى هذا العالم ليرسم الصورة كما شاهدها ولمسها وتعرّف عليها.. وهذا هو هدف الطبيعية. تجاور هذا الهدف نظرة مؤكدة تبدو فى خبرات أليمة للكاتب يريد أن يتخلص منها إلى غير رجعة، لكن ذلك يمُر مرورًا صحيًا إذا ما كانت وجهة نظر الكاتب وطريقة كتابته تعمل فى ظل وسيلة طبيعية تأخذ بعين الاعتبار الهدف على وجه الخصوص، بصرف النظر عن متتابعات أو متتالية عملية أو تطبيقية متتالية. يرى كل كاتب هذه الصورة من وجهة نظره الشخصية ووفق منظوره لما يقدمه وما يكتبه من أعمال وإنتاج، وأنّ "الحقيقة"، "والحياة" لا تعنيان إلا ما

يراه هو من رؤى حقيقية، مع أنّ الكُتّاب يقدمون ويكتبون الأعمال "كما يرونها"؛ فالأعمال تمضى عبْر شكل ينبثق من الهدف مارًا بالبلاغة الأسلوبية فى فن الكتابة الأدبية.

فالخطوط الأساسية الأولى هى طبيعية الأدب.. عند ذلك فإن طبيعية العمل تأتى ومعها خصوصية الثيمة الأدبية على اعتبار أنّ التكوين الفنى – الأدبى فى العمل هو الأساس. يجد الكُتّاب كثيرًا من الأعاجيب والمفاجآت النادرة من الأعلى إلى الأدنى فى العمل الفنى – الأدبى الواعى بالطبيعية وبأجوائها. من ناحيتهم فُهم مستقلون – حياديون، فجانب أى أدب من الآداب المسيطرة أو السائرة المُتحكمة كان هناك عبر عصور كثيرة أدب طبيعى آخر أحيانًا ما كان أكثر تتابُعًا وأصدق فى تناوله للحقيقة الصارخة، كشأنهم تجاه الآداب الرومانتيكية، لكن بفرق واحد، أن تكون الحقيقة وسيلة فقط .. وسيلة إلى التعديل والإصلاح، مرآة تعكس صورة العالم آملة أن يتحرك هذا العالم وليخجل من سوءاته حتى ينقى وينصلح حاله، لأنهم يثقون فى عالمهم وبفرصة الإصلاح والتجويد.. مثل هذه الطبيعية موجودة بالفعل فى الفنون البدائية، هناك حيث توجد أقوام عريضة من البشر تعتمد على شكل واحد يجمع كُلاً من الإحساس وعالم التفكير. بالنسبة لهذا العالم من الناس فُهم لا يعرفون كثيرًا عن تعقيدات الحياة أو تعقيدات العالم من حولهم، إنهم يشبّون ويتربّون فى النشأة على الاعتراف بمصير تحضّره ثم تُحضره لهم الطبيعة جاهزًا مكتملاً غير منقوص. فى حياة الرجال المثقفين فالأمر مختلف، فالأصوات بالنسبة إليهم هى شخصية ذاتية، فإذا ما أراد الكاتب أن يُعمّم

موضوعًا من الموضوعات، فعليه أن ينزل من فكره وعليائه؛ لأنهم لن يقبلوا تعميماته لأن وجهة نظرهم الثقافية تحتفظ بعبارات مثل: التيــار، الاتجــاه، التغيير والإصلاح والتبديل إلى الأحسن والأرقى آدابًا وفنونًا. الفن الـــشعبى (بما فيه الدراما الشعبية والقصة) يعادى كل تعليمية **PEDAGOGY** ما دامت مادته الشعبية نموذجًا رابحًا للجماهير والعامة الشعبية.

طبيعى أن يكون هذا النوع من الفنون فى حاجة إلى الـــصعود وســط محاولات كبيرة الحجم، تعرض التربية والأخلاق وتأثيرهما فى الفنون. فى بداية القرن كان هناك السويسرى جرميــاس جوتهلــف **JEREMIAS GOTTHELF** يمثل تطوّر الدراما الحديثة كما كان أنزنجريبر وتولستوى(*) يــسعيان إلـــى الهدف نفسه. بدأ كل واحد منهم من مكانه (من بلده) كلٌ يبحث عن شـــىء، وصل كل واحد منهم إلى محطة مختلفة، لكن دون الإخلال بالاتجــاه الـــذى ربطهم جميعًا. تحدد الهدف عند ثلاثتهم فى: التعليمية، وسائلها: حياة ســـهلة بسيطة تحمل خطوطًا وآمالاً عريضة، تُصعِّد الحقيقة الظالمة إلى الـــسطح. الجمهور من الشعب، وليس من "المثقفين المتعلمين"، أو "الأُدباء". من موقفهم نفسه هذا كان طبيعيا أن تنشأ المشكلة الدرامية فى الدرامات القريبـــة مـــن برنامج الطبيعية، خاصة من ناحية السلبية؛ لأن أهدافهم وأغراضهم لم تكـــن تسمح بالاقتراب من أهداف أنيقة أو رائعة أو ممتازة ولا حتى بإقامة علاقـــة معها أو مع الاتجاه الدرامى الثقافى الذى قالت عنه الجماهير إنـــه لا يقـــول

(*) الروائى الروسى، أهم أعماله الدرامية: سلطان الظلام ١٨٨٩، شهرة التعليم ١٨٩١، الجثة الحية ١٩٠٠ – المترجم.

شيئًا يمكن أن يصل إلى أحاسيسهم، لأنّ القصة والحكاية فيه لا تشير إلى علاقة الناس بمصائرهم ولا تُقيم وزنًا لهذه العلاقة لكنها تؤثر الحديث عن تعليمِ المفروض فيه أن تُحقق الجماهير معرفة أكثر، لكن المتعاقبات من الأعمال الأدبية قد أكّدت مؤخرًا تأثير التعليم وارتباطه بالقصة والرواية بما لم يكن فى الحسبان عند البدايات، هذه الثنائية بين التعليمية والآداب والعلاقة التى تأكدت مؤخرًا قد أفسحت المجال للتفكير فى مشكلة الدراما من الزاوية الحسيَّة، فى شكل يضع شخصيات فى مواجهة شخصيات أخرى فى حالة صراع بينهما: لم يكن الصراع يتضمن مسحة جمالية ولا تفكيرًا تجريديًا على وجه الإطلاق. وهو ما كان تعارضًا وتضادًا مع نظرة الأدب الطبيعى. فالموقف الآن هو بحكم الطبيعية يحتاج إلى البساطة والسذاجة. تبدو استحالة التعاطف أو التضامن (لأنّ الحدود والإشكالية فى الداخل)، وكانت نتيجة ما تقدّم أن كُل الصراعات التجريدية مثّلت هنا فى النهاية ترددات عميقة إضافة إلى ارتباطات ومُعوِّقات أخرى.

(١)

لودفيج أنزنجريبر كاتب شعبى نشأ من بيئة شعبية حقيقية لا يتوافر فيها على الأدب. جدوده من الفلاحين والمزارعين فى الأرض الزراعية. أبوه موظف صغير وكاتب مسرحى سرى، ملأت أدراج مكتبه أعمال وأشعار من شعر الإيامب IAMBIC ورثاءات قوية، ودرامات تناولت قضايا الفلاحين والزُراع والتفكير فى تنويرهم والنهوض بأحوالهم. مات الأب مبكرًا، وعرف ابنه فى وقت مبكر من شبابه صعوبة الحياة وجهامتها وقسوتها خاصة سُخامها

المتمكن على كل سطح ومكان. لطالما اشتاق الشاب أنزنجريبر إلى خشبة المسرح، أراد أن يصبح ممثلاً، ثم طاف وجال مع جماعات صغيرة فى بلاد المجر والنمسا وفى أغلب مدنها. لم تكن لديه موهبة أو طاقة الممثل، لذلك لم يُعهد إليه إلا بأدوار صغيرة لم تكن أكثر من الماثلين الصامتين أحيانًا على خشبة المسرح (دور الكُمبارس). لم يتوقف عن محاولة كتابة الدراما – والمسرحيات التى لم تُقدم أو تصعد المسرح فى أى مكان مسرحى، إما بسبب ضياعها وإما ضعف مستواها الأدبى. عاش دائمًا إلى جانب المسرح، وتعرّف على وسائل التأثير وأدواته وأراد أن يكون أحد المؤثرين فى المسرح وعلى الخشبة المسرحية (أظن أنّ السؤال الذى وضعه نُصب عينيه فى الحياة، هو عرض واحدة من مسرحياته حتى يخرج من الحلقة المفرغة لهذا السؤال). كان من الطبيعى بعد ذلك أن يتجه إلى كتابة الدراما، وإلى تفهُّم كيفية إبداع التأثير على خشبة المسرح فى مسرحيات كان التأثير ينزع إلى القوة لا إلى النعومة والرقة. لم يُرهق نفسه فى البحث عن أشكال درامية، لكنه نقل ما وجده من أشكال فى المسرحية الشعبية النمساوية التى كتبها.

إبّان تلك الفترة؛ كانت تقاليد وأعراف المسرحية الشعبية النمساوية معروفة منذ القديم من قبل مشاهد متقلقلة غير مربوطة بإحكام تتغير فيها لحظات ولحظات الجدّية والمرح وعناصرها. شخصيات كثيرة على خشبة المسرح، غناء ورقص، ثم الهدف التعليمى الذى يسيطر كنزعة لها من الأهمية ما لها من إحكام.

هذا هو شكل المسرحية الشعبية كما قدّمها، وكما نقلها أنزنجريبر ثم حاول قدر ما وسعه من حيلة تحسينها ليصل إلى مستوى أقرانه والسابقين

عليه. التحسين الذى حاوله، ليس لأنه أحسَّ بأن التأثير الأحسن سوف يمنح قوة أعظم للدراما، ولا لأنّه عرف أنّ وصول الفنان الكبير إلى الوجود ماذا يعنى ذلك الوصول والارتقاء، ولكن لأنه استيقن من خبرته أنّ المسرحيات السيئة التى تنادى بتنوير الشعب النمساوى إنما تضُر أكثر مما تنفع أو تفيد. هذا التنوير الذى كان أهم الأفكار التقدمية التى جاء بها جوزيف الثانى. ورث أنزنجريبر عن والده هذه الأفكار إلى جانب ما لاقاه من عنت واضطهاد لأسرته وإخوته ومعاناة من الحرمان الروحى والجسدى للفلاحين والزُراع. كان ظلام الروح الإنسانية هو خطر الأخطار، لقد مرّ هو شخصيا بأزمات مالية وحاول الانتصار عليها من قبل مرات ومرات، فى اعتقاد منه بأن الموقف المادى يمكن أن يساعد الإنسان، أو أنّ العزيمة والقوة الروحية باستطاعتها فى حالة المصير المسكين أن تكون راضية وسعيدة ومرتاحة البال. ظلام الروح أم الروح المُظلمة.. فى هذه الصورة الأليمة رأى أنزنجريبر كل مضايقات الحياة التى تصارع معها. عاش قبل عام ١٨٧٠ فى النمسا وشاهد كيف غطّى رجال الدين المسيحى – سواء بالحسن أو السيئ – الظلام الأسود الذى اعتقد الناس فيه، وكيف أداروا كل حركة وتخاصموا معها عندما شعروا بأنها تحمل معها شعاعًا من الضوء والتنوير. هُم يُسفسطون ويتحدثون عن أمل وشيك فى العالم الآخر. كيف علّموا الناس – والجماهير هذه التنشئة بينما تلذذوا هُم بأعظم مباهج الحياة والسلطة. كم هو عدد الرجال الذين تهدّمت حياتهم على أيديهم جراء تعاليم مؤسساتهم المهجورة المُهملة عتيقة الطراز (قطعية عدم الطلاق، منع الزواج المختلط... إلخ) والعناد مع النظم والقوانين. كم مرة نجحت كلمات الرياء والنفاق الكاذبة وعلت فوق قامة

الشرف الحقيقى الأصيل. هذه المظاهر والظواهر كانت العدو اللدود للـــدرامى أنزنجريبر طوال حياته، ومع ذلك فهو لم يُقم الصراع مع هذه الظواهر فقــط، لكنه عرف فى الوقت نفسه أهم المبادئ فى حياته ويكفيه هذا، ودون أن يتعمد الصعود فنيًا إلى العلا، فقد سبقه السابقون عليه الذين هاجموا هؤلاء الأعــداء، لكنه جعل الهجوم عليهم أبديًا بلا نهاية، وضع بخطته هذه نيته وقــصده فـــى المواجهة، بعد أن شعرَ بأن هجومه لا ينزل على الأعماق، وأنّ تعاليم رجـــال الدين المسيحى هؤلاء عاجزة عن نثر النور على الحياة.

أراد هو نشر التأثير، ولماذا أراد ذلك؟ هناك سبب مباشر لفِعْله هــذا، ووراء اختياره الدراما الشعبية وإعداد شكل خاص لها. خـــرج مـــن رحـــم الشعب وأحس بانتمائه إلى الشعبية (فى قوة خارقة مثل هاوبتمان من بعده)، وعلى كل الأحوال فقد ارتفع بآماله بكل تأكيد. أحسّ كأن نفسه قـــد تعلقـــت بصخور جبل شاهق يتسلقه وتمسكت به بقبضة شديدة، ومن فوق الـــصخور يُطل على الوادى والأحياء فيه .. الأحياء الذين هُم فى شـــوق إلـــى العُـــلا والأعلى، وفى توْقٍ إلى الصعود والارتقاء ليتقابلوا مرة مع النور والتنـــوير، مثله تمامًا. من المؤكد أنّ قوة عارمة تداعب وجدانهم وقلوبهم، قوة تُمكّـــنهم وسوف تُعينهم على تسلق الجبل والتشبث بصخوره، القوة نفسها التى يُحـــس بها فى نفسه حتى لو غفت قليلاً. ودّ لو صاح بهم بأعلى صـــوت "يـــا أولاد اصعدوا أنتم الآخرون" - (من خطاب له إلى روسيجّر). كان داعيًـــا إلـــى الكلمة فى كل حياته الأدبية - والشعرية. أحسّ بأنه بحاجة إلى أن يفعل مـــا فعل، وأن يكون على ما كان عليه، ذهب عقله إلى رائحة الفلاحين والشعبيين ولم يتأقلم قط مع سكـــان المُدن، مع أنّ المشكـــلات الثقافية للمدينـــــة قـــد

استفاد منها إذ وجّهت عقله وعافيته إلى ما نوى من قبل .. إلى حياة الفلاحين وبيئتهم. اقتنع بأنّ صراعه ينصب على القُرى والنجوع وحدها، وعندما جرّب كتابة دراما "اجتماعية" (مثل: دراما إلفريد **ELFRIEDE**). بحث مليًا عن اللغة، حتى نوع الورق(*) الذى سيكتب عليه الدراما وليسجل الصراع الصادق الذى يشى بأن "الناس هناك لا تعيش الحياة". كان يرى ضرورة نقرة هذا الصراع فى ريفه الشعبى الذى عرفه وارتوت رئتاه بهوائه ونسيمه بالتربة والطين، بجذور الأرض الطيبة المعطاءة. لم يكن فى داخله أى علامات للأدب أو لأى فكرات أدبية، قدّم وكتب أعماله دون أن يحشو روحه ونفسه بالأشياء الجميلة التى تبهر العيون. كان النضال مُقرّرًا ومُهدى إليه كالمصير أو القدر سواء بسواء، حتى تكون الحياة هى مقصده وهى الهدف الأسمى، الحياة التى عقد النية على الكفاح من أجلها والذّود عنها قدر ما وسعه من حيلة. الناس الذين حمل عنهم مشقة الكفاح والنضال سرعان ما انصرفوا عنه، لم يدرك الشعب أنّ ما يقدمونه له هو الفن الساذج على غرار ما يُقدمه أنزنجريير (لمّا كان هو فنان ساذج بسيط فقد أنتج فنًا؛ لأنه كان يجب أن يُنتج هذا النوع من الفنون). ليس هناك ما يبرر لمن هذا الفن، ولماذا هذا الفن؟ لم يقبل أن يكون (لا منتميًا) لهذه الأرض، وإن ظلّ لا منتميًا وسط الأدب الحديث الذى بجانبه. هناك، ومن الضرورة أن يكون هناك أدب؛ لأنّ هناك كُتابًا وأدباء وشعراء، لكنهم والجمهور معهم يُحسون جميعًا بأنّ الإبداع فى هذا العصر لا يقدم إلا صورًا لأشباه الرجال.

(*) ... ورق خشن يعكس الحياة الخشنة للفلاحين، بعيدًا عن الحياة الناعمة الملساء للآخرين من سكان المدن – المترجم.

ليس أديبًا، ويُبدع بالسليقة، ومع ذلك يحقق علاقات واتصالاً فى أعماله. يا لله كيف يتحقق له النجاح؟ بعد إنتاجه عددا من المسرحيات الجيدة أحيانًا ما تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن. فجأة يصعد إلى فترة قديمة من النجاحـات.. قُلت إلى النجاحات القديمة، لأنّ أنزنجريبر يفتقر فى تاريخ كتاباته إلى درجات الصعود .. إذن فليس هناك تطور. لعل مسرحيته الثانية (الفلاح الحانث باليمين DER MEINEIDBAUER) أحسن مسرحياته فلم يكتب مثلها قط. لم يُحب ولم يُحبذ صعوبة العمل الدرامى وتأليفه. فأحسن مسرحية له كتبها فيمـا لا يزيـد على عدة أسابيع قليلة، وإذا كتب شيئًا لم يكن يعود إليه لتعديلـه أو تغييـر أى جزئية فيه على الإطلاق، حتى ولو شاهد أخطاء فى العمل فهو لا يعود إليهـا مرة ثانية. عندما سمع من روسيجّر أنّ إحدى قصصه أتعبته وسببت له الأرق والإرهاق، كتب له: لا تفعل ذلك مرة أخرى. كان يعتبر أنّ كل عمل أو إبداع يتم فى إلحاح وإصرار أو بالقسر هو عمل غير صحى. غضب بعـد مـيلاد مسرحيته الأولى عندما شبَّهه أصدقاؤه ومريدوه بالدرامى شكسبير. كان يحلـم بأن يكون الحُكم على العمل الفنى مُنقسمًا بين الدرامى الكاتب وبـين عُمـال خشبة المسرح، ليرى الجمهور كيف يُفسح هو إبداع العمل الفنى إلى هـؤلاء الزملاء. إذا ما نجح العمل جماهيريًا فإنه يحـاول أن يـستتبع هـذا النجـاح بمسرحية ثانية على المنوال نفسه، لكن ذلك لم يكن يتكرر مرة ثانية. فى رأيه أنّ كلايست، ولنز، وجراب يؤكدون طريق ومـسار الكاتـب المـسرحى – الدرامى الذى عادةً ما يُصر على الاتجاه نحو "الكلاسيكية". يكون الكاتب سعيدا إذا ما تضاعف إنتاجه فى فن كتابة المسرحية، وبأنه لم يقع فى حبال الشك أو التردد، خاصة إذا لم تنجح واحدة من مسرحياته، كان راضيا وواقعيـا بكـل

نسبية فى النجاح أو الفشل، لكنه لم يكن على قناعة.. لماذا تنجح شخصيات مسرحية على خشبة المسرح فى حين أنّ كاتب الدراما كتب هذه الشخصيات على صورة تخالف الذكاء أو البطولة والعبقرية؟ ولماذا لم ينعم هو بمثل هذا النجاح مع شخصياته التى شيدّها فى مسرحياته؟ لم يُقدّر أو يستحسن دراما الكِتاب وكان شكاكًا فى كل رأى يؤيد هذا النوع من الكتابة الدرامية. فى رأيه أن كُتّاب درامات الكِتَاب قد بعدوا عن التأثير الآنى الفعال، ليغازلوا الفَهْم المستقبلى ثم يقبلوه بعد غرام وعشق. أراد التأثير الحى والمباشر (الساخن الدافئ) والنابع وعلى الفور ولحظة تلو لحظة من خشبة المسرح(*). إذا ما فشلت مسرحية لكاتب من الكُتّاب ثم تبعتها مسرحيات لنفس الكاتب ولم تصل إلا إلى فشل مماثل، فإن هذا الفشل إشارة يقينية على أن الكاتب قد أصابه الخرس. كان الفَهْم والإدراك للحياة أنها سهلة وطبيعية، لا تحمل أى أثر لموقف ما أو أىِ ميل مُغرض، ولا الرومانتيكية أيضًا. لم تحتج الحياة إلى مثاليات الرومانتيكية لتتحدث عنها، ولا إلى الحديث عن جوته الذى كان ملء الأبصار فى ألمانيا والعالم من حولها، ولم يكن رومانتيكيًا ولا مُعاديًا للرومانتيكية. وجد الشاعر الألمانى (جوته) الحياة كما أحبّها، لم يكن له أى متطلبات من الحياة، احترمها ولم يُضحّ بها فى يوم من الأيام. نظر جوته

(*) حتى يتم فَهْم دراما الكِتاب وكيفية تمثيلها كما تعلمنا فلسفتها فى المسارح الأوروبية التى تعلمنا ثم عملنا بها، فإنّ العرض المسرحى لها يتم فى قاعة مستطيلة تتوسطها مائدة واحدة كبيرة تتسع لجمهور فى حدود ستين مشاهدًا. الممثلون حول المائدة المستطيلة والجمهور خلفهم من الزوايا الأربع. يمثل الممثلون المسرحية بالقراءة من النسخ التى أمامهم، نبرات وتوكيدات، وبنصف انفعالات للأدوار المسرحية. لعل المؤلف يشير إلى أنّ هذا النوع من العروض يختلف فى تأثيره – الناقص بطبيعة الحال – عن تمثيل خشبة المسرح، ناهيك عن فقدانه لتأثيرات تحدث من الحركة المسرحية، والإضاءة، والمؤثرات، والموسيقى المصاحبة – المترجم.

نظرة احترام إلى كل الرومانتيكيين، أحبّهم جميعًا لأنه أيقن وعـرف قيمـتهم؛ ومع ذلك فقد أسف عليهم لأنه كان يعرف بحنكته الشاعرية والشعرية المصير الذى ينتظرهم. شخصية أجنس فى مسرحية (امرأة وحيدة فى البيت) هى بطلة المسرحية تعيش وحدها بعد أن ضاقت بها سُبل العيش فى الحياة، تعشق أحـد شباب الفلاحين، كأول تجربة حب فى حياتها. يطلب الشاب منها طلبات إثـر طلبات غاويا إياها ليكون أول رجل فى حياتها. تقف هى فى مواجهة طلباتـه ورغباته! والحياة لا تسمح لها بإجابة الطلبات. يعود الشاب إليها مرة ثانية فى انتظار ردها، تزداد أسئلته عندما يعرف أن القرية المجاورة لهما تعيش فيهـا فتاة وقعت فى حبال الغواية مع أحدهم وأنجبت طفـلاً، بعـد صـراع الفتـاة المغلوبة على أمرها التى انتُهكت سمعتها ودُمرت حياتها وذهبت سعادتها إلـى الجحيم تفكر فى الانتقام، بأن تُرسل مَنْ أغواها إلى موت مُحقق. ترسله لصيد السمك على الجانب الآخر – الشاطئ الآخر من البحيرة بعد أن علمت بهبوب عاصفة قريبة الوشوك. يشعر أنزنجريير بأحاسيس الفتـاة ويعتبرهـا رائعـة وتستحق تقديرًا غاليًا، لأنها تقدم ما وسعها من حيلة إذ ماذا يُهمها بعد ذلك من الحياة. لقد أحبت الشاب الذى غرّر بها وعرفت أحاسيـسها نبـضات الحـب السعيد والصادق، والآن تريد الانتقام.. الذى يحب حقًا يعرف حـق الانتقـام أيضًا، بل والكراهية فى أشد أوقاتها.. لكن الشاب يهرب عنـدما يعلـم نيّـة انفصالها عنه. أما أجنس فهى تُخصص حياتها إلى نهاية عمرها لتربية الطفل، تتعاهد مع الحياة، وأما الشاب الفلاح فهو يحب الفتاة لكنه لا يقف معها علـى قدْر المساواة. الوهم والخداع "وأكاذيب الحيـاة" والوقـوف ضـدهما أو فـى مواجتهما دخلا على خط الدراما كما عند إبسن، لكن الفـرق هنـا أنّ هـدف

النضال والصراع هو على العكس مـــن النـــضال عنـــد إبـــسن النرويجـــى الرومانتيكى.. فالشاب لا يعرف أن الحياة الكاذبة لها صفة الاستمرارية والنفاق فى كل ما تُقدمه، كما يرى أن المفاجآت لا يمكن الهروب منها، ولذلك فهو فى انتظار حل أو حدث يمكن أن يأتى بقليل من الآلام حسبما يُحس. فى مسرحية (الوصية الرابعة **DAS VIERTE GEBOT**) تُدمَّر شخصيتا مارتن **MARTIN**، وجوزيفا **JOSEPHA** عندما اعتقدت الأسرة بأنهما من الشخصيات العبقريـــة، لكن الحياة علمتهما أن العكس هو الفعِل الفاعل للحياة .. هذا التعليم فى الحيـــاة هو الذى يدفع بالشخصية عندهما إلى السعادة. فنهاية الحياة تنهر كـــل خيـــال ووهْم، وكل حلو أيـــضًا، بـــل وكـــل معانـــاة وألـــم. شخـــصية جريلهـــوفر **GRILLHOFER** فى مسرحية (يقظـــة الـــضمير **DER G'WISSENWURM**) تصحبه طوال حياته يقظة الضمير.. فى شبابه أغْوى إحدى الفتيات، ثم اختفت الفتاة من أمام ناظريه، لا يعرف لها مكانًا ولا مصيرًا، لا يعـــرف مـــا هـــى أحوالها بعد أن أوقع بها، يعتقد بزلّتها من بعده، وهذا هو تأنيب الضمير يحمله على كاهليه.. لكن عندما تقابلا مرة ثانية بعد ذلك يعرف أنّ الفتـــاة أصـــبحت سيدة من ثريّات الريف، إنها لم تُحب جريلهوفر فى يوم مـــن الأيـــام، لكنهـــا أعطته شرفها – بكارتها؛ لأنها انتظرت أن تموت زوجته المريضة وســـرعان ما سيتزوج منها، لكن الزوجة لم تقض ولم تمُـــت. ســـاعتها تركـــت الفتـــاة جريلهوفر لتحاول فى مكان آخر خدعة أخرى، ونجحت، ولذلك فهى تعـــانى وتتمزق الآن من أجل جريلهوفر...

كل خدعة أو وهم رومانتيكى سوف يتكشف ويتعرّى عند أنزنجريبر، لكن ليس عن طريق الهجوم العنيف أو الجدال الساخط. كل كشْف عنده يأتى

بالأناقة والكياسة، وبكل رفق وبساطة. الكل يسمع كل الخطايا، والكل يكتشف – وبالحقيقة كل الحقيقة – سمة الحياة وحقيقتها. يكشف أنزنجريبر شخـــصيات مثل: المتحمس الأعمى، والأخلاقية ذات المبادئ، والمُنحازين إلـــى الطقــوس والشعائر الدينية ومُروّجيها (ديسترر DUSTERER فى مسرحية يقظة الضمير، وشخصية آيزنر EISNER فى مسرحية صُلب وحَجَر STAHL UND STEIN)، ويندد بالشخصيات الذنبية، مثل شخصية جِرْجْ GÖRG فى مسرحية يد وقلب HAND UND HERZ، نرى من خلال هذه الشخصيات كيف آلت حياتهم بعد أن لعب القدر دوره المحتوم ودخلــت إلـــى حيــاتهم بعــض العناصـــر أو الخزعبلات البسيطة التى حولت الحياة عند كل منهم بما لم يكن يتوقعـــه أو تخيله. لا أحد هو السبب فى مصيره، إذن فليس هناك أشرار رجال باستثناء الإكليروسية – المبادئ الإكليريكيـــة CLERICALISM وقـــرارات ممثلـــى لجنتهـــا، مثـــل: شخـــصية فنـــستربرج FINSTERBERG[*]، ودور إدوارد EDUARD فى الوصية الرابعة، ودور سنجر SENGER فى امرأة وحيدة فى البيت. على هذه الصورة الفريدة وبعيدًا عن العاطفية – والـــشاعرية يـــرى أنزنجريبر الحب فى دراماته، شيئًا بسيطًا عاديًا، وكبيرًا، ونموذجه طبيعـــى أيضًا، وليس مجرد جمال مُزيّن ومُزخرف غريب عن الحياة. العِشق عنـــده بين الشاب والشابة لا يحمل العبارات الجميلة، كما كان الحب السالف قبـــل عشرات السنين والعقود والذى جاء فى المـــسرحيات مُبرمــــجًا خصيـــصًا لمشاهد الحب، حيث يتلعثم العاشقان فى الحديث فى تأتأة وفأفأة لا تُعبر عـــن

(*) قسيس مدينة كيرشفلد .. DER PFARER VON KIRCHFELD – المترجم.

الحب والعشق (شخصيتا بولدل POLDL، وأجِرل AGERL فــى مــسرحية انتحاران DOPPELSELBSTMORD) شخصيتان غير بــارعتين تُعوزهمــا الدقة والكياسة لا تعرفان تقدير الخروج من الأزمات والمواقف الصعبة، بل وينفجران كالصاعقة صوتًا وانفعالاً فى حالات الفــرح وحــالات الغــضب والاستياء. فالناس – والشخصيات يفصلها عن بعضها شيء يخترق الحــب والعشق فى الحياة، وحياة المُحبين خاصة، وهذا الشيء هو العلاقة .. خاصة علاقة المادة – علاقة المال. فالزواج عند أنزنجريبر بين غنى وفقيرة أو بين غنية وفقير يتكرر عنده باستمرار، لكن عنده فكل شخصية من هؤلاء علــى علم اليقين ماذا تُقدم، وبالأكثر ماذا ستأخذ. سرعان ما يقــع الــزواج فــى المحظور ويتقدم فى اتجاه الانفصال والهدم وسوء الحظ والنوايــا، ودون أى متتاليات تتبع أو تأتى بعد ذلك، لكن أجنس (فى امرأة وحيدة فى البيت) تعيش من أجل مسئولياتها فى تربية طفلها لأنها وقعت مــرة فــى حبائــل الحيــاة الظالمة، وكذلك فورزلشاب WURZELSEPP فى مسرحية قــسيس مدينــة كيرشفلد الذى يضع نهاية حياته بيده حينما يعلم بأن عشيقته ليست ملِكًا لــه وحده. وبصرخة مدوية تهزّ أركان النصر (فى انتحاران) يضع الشابان نهاية العداوة الضارية بينهما. كان على الأبوين أن يتصالحا فى التو؛ لأنّ العاشقين الريفيين قد اختفيا عن الأنظار (روميو وجولييت)، لكن ليس مــن أجــل أن يهلكا ويموتا (وحتى يعتقد والداهما بموتهما)؛ ولكن من أجل عــدم موافقــة الأبوين على عقد الزواج.. إذ عليهما أن يوافقا بلفظة (نعم) "قبل أن يسألهما الكاهن فى الكنيسة عن قبولهما هذا الزواج".

ظل أنزنجريبر طوال حياته شخصية يملؤها التفاؤل. وثق فى نفسه، كما وثق فى الآخرين، وثوقه فى التقدم.. لكن هذه الثقة كانت محفوفة بشىء من الأخطار عرفها أنزنجريبر معرفة حقيقية. فالانتصار يعلو فوق كل متضادات داخلية وخارجية. وقف هو فى مواجهة مصيره، وانتصر عليه على طول الخط. لقد أحبّ الحياة لكنه عرف أعماقها؛ لذلك قال نعم فى العديد من المرّات، قالها بكل جدّية وقوة واعتراف، وفى شجاعة يُحسد عليها، وفى ظل راحة نفسية وقبول ورضا، مبتسمًا غير متشائم، كرجل نجا من سفينة أوشكت على غرق محتوم، إذ كان يُحس فى شفافية الدرامى أن كل إنسان على ظهر كل سفينة غارقة باستطاعته النجاة الحقيقية ليُكمل ما بقى له من عمره. شخصية ستاين كلوبفرهانز STEINKLOPFERHANNS فى مسرحية (الجُهلاء DIE KREUZELSCHREIBER) تتركز فلسفته على: أنّ من وصل فى مرضه إلى تمنّى الموت عليه أن يبقى هناك، فعليه أن يموت بالفعل، ما دام ذاق طعم أرض الفناء، هناك حيث السلام يحلُ بروحه، ينام مرتاح البال إلى مدى بعيد سحيق، وفجأة سيقفز من نومه الطويل ليُحس بسعادة لا حدود لها ثم يبدأ فى الابتهاج والتهلل هاتفًا بتعبير الانتصار.

ES KANN DIR NIX G'SCHEN ! SELBST DIE GRÖSST ' MARTER ZÄLT NIMMER , WANN'S VORBEI IST ! OB D'JETZT GLEICH SCHUH TIEF DA UNTER'M RASEN LIEGST ODER OB D'DAS VOR DIR NOCH VIEL TAUSENDMAL SIEHST – ES KANN DIR NIX G'SCHEHN ! DU GEHÖRST ZU DEM ALL'N UND DÖS ALL'G'HÖRT ZU DIR! ES KANN DIR NIX G'SCHEHN".(*)

(*) لن يُصيبك خطأ ما. المعاناة فى أقواها لا تحسب لها حسابًا إذا ما مضت حتى ولو أثّرت لا يُهم. مهما كانت وضعية قدمك وأنت مُسجّى تحت التراب ولو لوقت قصير. وحتى لو رأيت ذلك صورة قبل ذلك أو تخيّلت الذى أمامك – فلن يمسك أى أذى. فأنت تنتمى إلى عالم الكون، وعالم الكون ينتمى إليك . لن يُصيبك أى خطأ – المترجم.

يا له من تفاؤل رائع، "ومع ذلك" فهو تفاؤل يُغيّر من حياة البشر إلــى حياة التفاؤل. هنا شيء من الوثنية ومن عالم الوثنية الــذى يُغلــف الظــلام خلفياته، ويُغلف كل الأخطار المقبلة أيضًا. فالوثنية هى فلسفة الحياة فى نظر أنزنجريبر، قد لا تكون وثنية علــى غــرار "الاتــضاح – AUFKLÄRER" وعلى النقيض من الصراع ضد الكنيسة ولجنتها، فالوثنية الإلحادية تكــرههم جميعًا، هؤلاء الذين يُغرقون الوادى بالبكاء والحسرات ليغيروا من هذا العالم الجميل المتفائل، هؤلاء الذين قرروا حرماننا من أمل الــسعادة فــى الحيــاة الآخرة – الحياة التى منحتها لنا الأرض الطيبة. كرههم أنزنجريبر كراهيــة شديدة لأنهم جعلوا الرب خيال المآتة الــذى يخيــف العــصافير العاصــفة بالمحصول الطيب، الرب الذى وهب الحياة للبشر كى يسعدوا بهــا ويقــرُّوا عينًا. عندما عرف هورلاشــر ليــيس HORLACHERLIES أن أبــاه هــو جريلهوفر قال:

"ALSO DU, DU HAST MER'S LEB'N GEB'N , NO , VERGELT MER RECHT GUT AUF DER WELT".(*)

الانتصار يعلو على هالة الظلام، هذا هــو موضــوع أعظــم كوميــديات أنزنجريبر فى (DER G'WISSENSWURM – DIE KREUZELSCHREIBER)، هنا يتبلور التضاد؛ السيدات تُثرن أزواجهن ضد القساوسة لإبعــادهم عــن خشبة المسرح حتى تشفى الأعمال المخزية المقبلة من روما (والتى تقطــر عارًا وشنارا) ولا أحد يُكفّر عنها. هنا شخصية ديسترر المُتعــصّب الــذى

(*) وفى كلمة واحدة، إذن أنت أعطيتنى الحياة! والآن، ليغفر الله لك، لكن الأرض هنا تعجبنى – المترجم.

استطاع أن يُفيق الضمير فى نفس زوج أُخته عما اقترفه من أخطاء فى حياته، وهو حدث تنتظره الحياة بالسرور والراحة، خاصة بعد أن وهب زوج أُخته أرضه وكل ما يملكه إلى الناس وإلى الله من قبلهم تكفيرًا عن حياة خاسرة مضت. هذا العمل هو عمل مزدوج يخسر معركة الظلام، مع أنه يبدو أنه كسب المعركة. وكل مرة فى هذه الازدواجية يستعمل التائب وسائل بدائية سطحية وبسيطة، لكنها فى واقعها نصر وانتصار. كل مرة من العمل المزدوج تُشير إلى قوة أكيدة فعّالة، ذات نضارة طازجة وحيوية، وحقيقة أيضًا، ما دامت الحقيقة لا بد لها من الانتصار والفوز المؤكد؛ لذلك أيّد ستاين كلوبفرهانز هورلاشر لييس، النضارة السهلة للبحث عن الظلام والظلمات لقهرها ووأدها. يستطيع النصر أن يحقق أغراضه على قُوى وعُرى الظلام الغادرة. تبقى فى التوبة حادثة واحدة، رجل عجوز قد قرر الانتحار بسبب ملاحقة زوجته له. كان جريلهوفر قريبًا من العجوز حتى ضاعت ثروته وضاعت قواه وروحه.. منفّذ حادثة الانتحار. فوق هذا وذاك فقد علت الحقيقة منتصرة على التضاد.. وهذه هى الحياة. سهل جدا تمثيل هذا الانتصار مع أنه ليس هناك أى من عناصر الصراع: يظهر الرجل العجوز مُداسًا بالأقدام ساخرًا بضحكات هيستيرية من الأعداء والمتضادات مغنيا بأعلى صوته، بينما تدور الموسيقى فى مشهده والراقصات مرحات.

النصر فوق كل الافتراضات والإمكانات التراجيدية، والنصر هنا هو نصر الإحساس وانتصاره.. يضع هورلاشرلييس كل أحاسيس ستاين

كلوبفرهانز فى هذه الكوميديا (بقية شخصيات المسرحية على المنوال نفسه من الأحاسيس لكن بدرجة أقل). يلتصق الإحساس الرفيع هذا بمظاهر الانتصار وأسبابها، باعثًا الثقة فى الجميع – وفى الجماهير المشاهدة.

تعالوْا نقف أمام إحدى درامات أنزنجريبر الجادة، ولتكُن من نوع التراجيديات. كان طوال حياته من أعظم المُغرمين بالتراجيديا، رغم كوميدياته الناجحة. ذكر أفلاطون مرة أن الذكاء فى كتابة الدراما هو الإتقان فى رسم الشخصيات فى التراجيديا والكوميديا، فإذا ما جاءت درامات مكتوبة على نسق ما ذكره أفلاطون، فإن ذلك يُعزز الحقيقة العلمية – والدرامية التى تقول بأن الكوميديات الحقيقية الكبرى هى الوجه الآخر للتراجيديا، لكن أنزنجريبر (وكذلك كوميديات أرسطوفانيس، وشكسبير) ليست على الصورة نفسها التى عليها الكوميديات التراجيدية الكبيرة؛ والسبب أنّ الصراع فيها، وأن الحلول فى نهاياتها ينطبق على التراجيديا والكوميديا، لكن إضفاء إضاءات وتوضيحات فى عصرنا الآنى على نوع منهما، بينما صدمات وعدم اقتناعات تهز النوع الآخر (عند كلايست وموليير). كوميديات أنزنجريبر هى: صبُ ضوء باهر بعد العاصفة، وعليها مباشرة، فى نوع ثانٍ عنده: يُبلل المطر المقبل المنهمر بعد العاصفة أجساد الشخصيات التى امتزج فيها بلل المطر بالتراب؛ فبدت فى طين رقيق القوام فى الرَّدغة فأضحت مُضحكةً فى شكلها ومظهرها، وأصبحت شخصيات كوميدية لأنها لا تزال تحيا رغم الرّدغة، وكان بالإمكان أن تكون شخصيات تراجيدية لو ضربتها الصاعقة إذا ما كانت على قُرب منها بمئات الأمتار، لكن لحسن الحظ فقد كانت فى

مكان بعيد ضَمَنَ لها البقاء والحياة بشكلها الكوميدى. إنّ خلف كل شخصية من شخصياته تُوجد التراجيديا فى مكان ما، فواحد منها نجد أحداثه بعيدة عن الخلفية حتى إن ظلالاً من هذه الأحداث لا تصل إلى المقدمة العامرة بالإضاءة، بمعنى أنّ الأحداث تبدو كذكرى من الذكريات .. ذكريات مضت إلى بعيد من الزمان، وكل ما فى الأمر هو أنّ إمكانات هذه الذكريات البعيدة إنما تصاحب ميلوديا الأحداث المُختزنة فى اللا شعور. فى الجانب الآخر؛ فإن الأحداث تأتى طازجة تملؤها الحيوية على الدوام فى تزاحم إلى المقدمة وإلى الأولويات لتضرب ضربتها فى أى وقت، وهى فى احتوائها للموضوع الكوميدى لا تخلو من البذور التراجيدية (كشخصيات ألسست، والقاضى آدم، وشخصية ڤولفن **WOLFFNE** عند هاوبتمان). هذا هو جانب واحد من العلاقة، قد يمكن تصوّر قلْبه رأسًا على عقب، لكن ذلك هو المستحيل بعينه.

بعد العاصفة تُشرق الشمس ويهلُّ النور والضياء. حاول أنزنجريبر كتابة دراما جادة يتبعها بأخريات على النمط والمنوال نفسها. شخصية فيرنر **FERNER** فى مسرحية الفلاح الحانث بالقسم **DER MEINEIDBAUER**، يتنقل الفلاح فيرنر من ذنب إلى ذنوب أخرى عديدة، حتى يصل فى النهاية إلى تدمير حياته وضياعه، نجده مُستلقيًا على الأرض بجوار چاكوب إحدى ضحاياه، وكذلك ولده الذى بدأ فى إطلاق النار عليه لولا هروبه ونجاته بأعجوبة من عدوه اللدود.. ثم يدخل إلى طريق الحياة مع ڤرونيا **VRONIA** أمل حياته وسعادته فى الحياة، فى تؤدة وراحة.. النور يهلّ غامرًا الحياة بعد العاصفة، رائع كل مشهد من مشاهد المسرحية، الشخصيات بعد أزماتها تبدو

حقيقية ومُحقة في تصرفاتها وأحداثها. مثال رائع أن يسقط فيرنر المرّة بعد المرّة في ذنب إثر ذنب آخر وفي بطء مُتعدد رغم نزعته ونيّته حتى تستدعي أم ڤرونيا محبوبته الأليفة، وهي امرأة جريئة وعنيدة سليطة اللسان تستدعي مصيره لتكون هي السبب المباشر في أن يتضاد معهما (مع المحبوبة وأمها)... وإذا كان بمحض الصدفة عثور ڤرونيا على سلاح تستطيع به إنهاء حياة فيرنر، أو أن يُنقذه ولده من غدر سلاح ڤرونيا – بمحض الصدفة أيضًا، أو بمحض صدفة ثالثة أخرى أن يقضي فيرنر، وعبثًا يحاول أو كان يرجو المغفرة من الله بعد الحنث بالقسم وبعد أن تلوثت روحه بالأكاذيب ولذلك يموت بذنوبه قبل أن يتطهّر، فإنه بعد كل هذه الأحداث في حاجة ماسّة إلى الإحساس بكل المعاصي والذنوب حتى يواجه خاتمته البشعة في آخر مشواره على أرض الحياة. إننا نشعر بأحاسيس الكاتب الدرامي وبرغبته في تسلسل الأحداث وفقْ ما جاءت عليه في النص المسرحي.. إنها رغبته ونيتّه ومقاصده في هذه الصورة الختامية للمسرحية، فإذا ما انتوى خاتمة أخرى، فقد تتغير النهاية على صورة مغايرة؛ لذلك فليس هناك أي حاجات بالمرّة. وكذلك نلمح صورة الختام نفسها في مسرحية امرأة وحيدة في البيت. ليس هناك أي سبب لترسل بالشاب الذي خدعها إلى الموت بحجة الصيد في البحيرة، لماذا؟ لأنّ أنزنجريبر أراد ذلك وانتوى هذا المُخطط لمسرحياته. نُحبه لأننا نعرف مقصده من أحداثه، ولأنه يعرف نواياه تمامًا، ولذلك فهو المؤثر الحقيقي في هذه الحالة وليست المسرحية.

كثيرون هُم الذين يتحدثون عن الأخطاء في تعمّد هذه الصدف التي تخترق المسرحيات فارضة نفسها على الأحداث، إن لم تكن مبعث التغيير

وأسبابه فى الأحداث ومسيرة المسرحية، حيث غياب الجبريـــة. يقولـــون إنّ أنزنجريبر نقل فى أمانة حُمى المسرحية الشعبية النمساوية إلى عالم دراماته، ولم يُعد تركيب تقنياتها، ولذلك جـــاءت النتيجـــة بهـــذه الـــصورة النهائيـــة لمسرحياته. يُمكن أن يكون قولهم صادقًا. وهنا يبرز سؤال مهم: أيكون قـــد التصق هذا الالتصاق الشديد الذى أغراه لتتبّعه فى أعمالـــه – وفـــق نظـــرة خاصة من جانبه – عندما استأنف أخطاءه وانتوى كتابة استثناء يضمن لـــه مناعة وحصانة؟ خاصة أنّ شخصيات دراماته فى هذا الاستثناء لم تكن على قدر من الوهج الذى ظننّاه فى البداية. لننظر مليًا إلى تقنية مسرحية الوصية الرابعة.. يقدم أنزنجريبر فيها ثلاث عائلات- أو أنواعًا فكرية نظرية، أمـــا الوصية الرابعة فهى النوع الفكرى المُنقّح، لمسئوليات الأسرة تجاه أولادهـــا وذُريتها.. وهى كالتالى: أنجب شالانتر **SCHALANTER** مولودين: مارتن، وجوزيفا. صاحب البيت الثرى هاتيّرر **HUTTERER** يُربى ابنته هـــادفيـــج **HEDWIG** والولد إدوارد **EDUARD** ابن البستانى الشريف الأمـــين. الآن.. مارتن وإدوارد يتعلمان فى مدرسة واحدة مجاورة، لكن مارتن تملؤه الغيـــرة من ذكاء زميله إدوارد.. بعد ذلك عندما يُصبح مارتن جُنديا مستقبلاً يـــصل إلى رتبة العريّف بكل صلفه وعُنفه، إلا أنّ هادفيج وأسرتها ترفضه كخطيب لابنتها. واستولنزهاللر **STOLZENTHALLER** يغوى هادفيج ويتزوجها، لكن إدوارد وعائلته هم الذين يرعون بستان والد هادفيج وحديقة المنـــزل. إدوارد الذى لا يعرف أصل العلاقة بين الأسرتين، يُوجّه نصيحة إلى هـــادفيـــج أن تطيع والديها.. هكذا تتعقد شبكة الأحداث، ومع ذلك يبقى المؤلف أنزنجريبر فى حاجة إلى صدفة جديدة حتى يصل إلى أغراضه فى المسرحية. ونُحـــس

بأنّ على مارتن وجوزيفا أن يذهبا إلى الخطأ، وأنّ على هادفيج أن تُسلم نفسها إلى التعاسة، كما على إدوارد أن يقف فى مكانه بلا حراك.. كل هذه العلاقات، الأحداث، الشخصيات المتشابكة مع بعضها تحدث كما تصورها المؤلف الدرامى على صورة معينة فى رؤيته، ويمكن أن تحدث جميعها وبكل تفاصيلها وأحداثها على صورة حديثة أخرى.

كتب بابْ BAB فى إحدى دراساته الجميلة عن تشابه ملحوظ بين شكسبير وبين أنزنجريبر، فإذا كان هذا التشابه فى الإبداع؛ فإن ذلك يعنى أنّ حياة شخصية من الشخصيات فى تخطيطها وثرائها ودرجة الكثافة فيها تقترب ولا شك من مواقف وشخصيات عند شكسبير، وأنّ ذلك يعنى مرة واحدة – وبالضرورة – أنّ شكسبير هو الدرامى الأوحد الذى تقاربت أعماله الدرامية مع الأدب الدرامى الحديث. وهو الشاعر الوحيد والكبير الذى خرجت أعماله الإبداعية من صلب التقاليد والموروثات، ومنها صعد إلى مكانه ومكانته، وهو الوحيد مرة أخرى الذى تتصف أعماله بأنها ليست "تصنيعًا دراميًا"؛ ذلك لأنه ليس من السهل ولا من المستساغ نسيان علاقته الوطيدة بخشبة المسرح الشعبية، ولذلك فقد رأى بعين واعية ضمان إنتاجه من التجريدية ولم يسمح لشخصياته بالدوران حول التخطيط الدرامى أو الوقوع فى حبائله، ليصبح كل ما تقدمه الشخصيات أساسًا واقعيًا ومقبولاً؛ لذلك فكل درامات أنزنجريبر مثل درامات شكسبير، تحوى شخصيات حية تتقابل وتتصادم مع صراعات حيوية هى الأخرى تنهض وتقوم على الشمولية والعمومية، تعطى كل واحدة منها كل أعماق ما تُحسه وما ينبع من

الشخصية الإنسانية، بعيدة عن كل ما هو يمثل تقاطعات أو تجريديات تخترق المسرحيات أو تدور حولها، لكن موقف شكسبير هو موقف مُختلف في كل الأحوال.. لم يكن في حاجة إلى التجريد ليضمّنه أعماله، لكن أنزنجريبر كان في حاجة إلى التجريد، وهذا التجريد عنده في شكله المبالغ فيه وفي النموذج الذي أتى عليه سبّب له إزعاجًا، وضرب التوازن الدرامي عنده في مقتل، لأنّ افتقاد الانسجام والتوازن ترك أجزاءً في الدراما كانت عصيّة على قبول الحلول، ولأنّ الصراع العصري الآن في حاجة إلى التجريد، وقد يكون ذلك بسبب الأسلبة الواعية التي تنشأ من صُلب الدراما وعلى مشارفها، لم يحسب أنزنجريبر حسابًا لهذه القضايا، ولذلك فصراع الإنسان عنده (شكسبيري عينيّ محدد) أو أنه صراع يذهب ممتدًا إلى طريق آخر مثل طريق التجريد، ولا بُد أن يكون صراعًا موصولا متتاليا بالجبرية حتى تلتحم الأحداث التحاما مقبولاً ومفهومًا (مسرحية امرأة وحيدة في البيت). أو صراعًا لا تقع خلاله الشخصيات أو تقضي لعدم وجود الاتصال بينها (الوصية الرابعة). المصادفات هنا كما في كل مصادفات الدرامات الكبيرة وعند كبار كُتّاب الدراما الكبار، لكنها عند أنزنجريبر هنا صراعات عَرَضية ذات علامات تشير إلى صعوبة الحل. تتمركز صعوبة الحلول في: المصير الذي يهمس في آذان الشخصيات بأن هناك شيئًا ما، ذاتيًا وغير موضوعي بعيدًا عن المنال، ولا يتوافر هذا الشيء على أساس درامي، رغم قوته وشدّته. أما أنزنجريبر الذي يُحمّل مسرحياته عن قصد النية والعزم الدياليكتيكي لا يُريد ولا حتى ينوي الخروج من دائرته هذه؛ ولذلك كان من الضروري أن يلحق

بالوهج الذى بدا فقط فى الدراما الشعبية وتقنياتها، لأن هذا اللحاق قد أجبره على بقاء النوعيْن الدراميين إلى جانب بعضهما. سمح لنفسه هناك حيث لا حقيقة البتة، وكلما عُمّق النوعان أو النّهجان كان لزامًا عليه أن يُفكك النوعيْن فيتفكك معهما البناء الدرامى كله. لم يفكر أنزنجريبر فى هذه النتيجة، لأن لكل شيء ثمنًا ولا شيء بالمجان. الخصائص الجميلة للإنسان والإنسانية، وطبيعة الإنسان البسيطة، وهما ملمحا طريقه ليسا طريقًا واقعيًا للنموذج الأدبى المصقول والمُتقن. لقد انتقمت أعماله من نفسها. واحدة من الأعمال هى الكبرى، وأخرى ترى الإنسان الحديث فى عدة جوانب، ومن عدة رؤى مختلفة فى الدراما الحديثة، وفى المنظرية تقنيات خيالية يصعب الوصول إليها، وهى كبيرة وقوية. وفى عدة كوميديات لا تأتى المسرحية على واقعية التصور والفَهْم المحتمل والمرئى. لقد حدّد لنفسه واجبات يصعب تحقيقها، لأنه لم يكتب أحيانًا كثيرة إلى النهاية فكرته الجوهرية الأولى.

(٢)

كل ما جاء به أنزنجريبر كان مفهومًا وواضحًا باعتباره شيئًا طبيعيًا. وصلت جهوده مع دراماته إلى معرفة مسرحية وسببّت له صراعًا وأزمة حياتية بينه وبين تولستوى. فالطبيعة المقبلة من تحت.. من الأسفل أو الأدنى جعلته يُحس بالعلاقة بينه وبين شعبه، بين الفن والجماهير، لكنه كان دائم الخوف من أن تنقطع هذه العلاقة أو تشوبها شائبة فى يوم من الأيام. وأخيرًا كان لا بد أن يتصل بعلاقة مع الدرامى الأرستقراطى تولستوى.

هناك اثنان من عائلة تولستوى، مختلفان عن بعضهما. الشاب فيهما هو صاحب الفن الرفيع وكاتب الشعريتيْن الرائعتيْن (أنّا كارنينا، والحرب والسلام). هو العجوز الذى حارب ضد الثقافة الحديثة بكل قوته وجبروته، مع أنه فى شبابه بُرعم نبت واعتلى عنان السماء، لكنه ظل محافظًا على اتجاهين معيّنيْن رمزًا إلى نضاله. فأولاً كان شكّاكًا فى النتائج، وأثناء رحلة الإبداع وميلاد الخلاص كثيرًا ما قهر المصاعب مُتغلبًا عليها، ومع ذلك فقد خسر الرهان فى نهاية الشوط. كتب الشاعر تورجنيف وهو على فراش الموت رسالة تقول له: عُد ثانية إلى الفن ولا تترك شيئًا من أجل رغبتك وحسب هواك.. لكن الرسالة وصلت متأخرة.

كَرِه تولستوى كل تقدم وتطور للثقافة الحديثة، خاصة الفنون؛ فقد رأى (أعمال أنزنجريير من على بُعد بأنها غير أدبية) كم يتطلب الفن من تضحيات من الذين يقدمون أنفسهم للاشتغال به. لقد أحسّ تولستوى أولاً بالظُلم العاصف بحياة البشر، وبوجه واحد من وجوهه المختلفة التى كشفت عن عدم الاهتمام وهذا الإهمال والاستخفاف بأمور البشر، كما فَهِمَ جيدًا موقف الآخرين من كبت واختصار ما هو معاند معاكس للطبيعة، وهى عناصر توجد فى العادة عند كل إبداع فنى. بعد ذلك اهتم مُنصتا إلى الممثلين والمغنين والصغار من الفنانين الشباب.. إلخ. وانتبه فى حذر شديد إلى التأثيرات المُدمّرة للفنون على النفس البشرية. تأكد أنّ هذه الصورة – من منظوره الخاص – لن تتغير فى يوم من الأيام؛ فالتطور يقود حتمًا إلى هذه النتيجة، فالفنون عادة ما تكون على صورة الخُبث والمكر والبراعة فيهما

لتكون فى الوقت نفسه على جانب من الرقة والرشاقة. تقنياتها كاملة ومكتملة على الدوام، فى حاجة مُلحة إلى القوة والتعب حتى تحقق نفسها وأهدافها إثباتًا لخصائصها.. ولماذا؟ ولمن؟ فالفن الحديث يفتقر إلى الجماهير، فالغالبية من الناس ليسوا على معرفة بهذا الفن، إذا كان هناك ما يُسمى فنًا حديثًا بالفعل، وحتى لو تعرّفت الجماهير على الفن الحديث هذا فلن يفهموا مقاصده أو يستوعبوا أهدافه، ولن يتلذذوا به أو يستحسنوه على الإطلاق. ماذا يفيد اختيار خبير لفنون أو بعض من فنون لا تزيد عن كونها (دغدغة) لا تفى بأى صراع؟ أمْسكَ بناصية الخوف من التفاهة والابتذال والشيء الخالى من النفْع والمُفزع فى الوقت ذاته، مثل الفن (على حد تعبيره). نظر إلى الماضى فى حنين وشوق كبيريْن، عند فنون توجّهت فى مضامينها لكل البشر والمجموعات، وعندما رأى أن التطوّر الحديث يقود إلى طريق معكوس إلى الخلف عثر على الخلل وعلى الفساد والشرور فى الفنون، والسوء، وفى عمق أدرك أنّ كل الفنون الحديثة لا تحمل قُدسية الفن أو معالمه وتعاليمه فى كل ما يظهر من إنتاج فى الفنون، وكذلك أعماله الفنية أيضًا. يقول تولستوى: إن الفن الحقيقى هو الذى يُوحّد أحاسيس الإنسان، وبذلك تكون موضوعات الفن ومحتوياته صالحة لطبيعة وأهداف الفنون، حتى يشعر بهذه الموضوعات كل من يشهد الفن أو يتعامل ويتلامس مع إنتاجاته أينما كانت. فالعمل الفنى منتهى غاياته هى الإحساس به وبمضامينه الفنية والإيحائية. أما الفن الحديث والرسمى فهو لا يُدمر الإنسان فقط لكنه يحاول فى استمرارية عبثية إبراز أصله ورشاقته ونعومته حتى يقضى على الشرعية العامة للفنون. إذا انتهى عصر الفنون الرسمية فإن كل تقنية سوف تتحسن صعودا

إلى الترقى والإقناع وستكون أعظم إعجابا عند الجماهير، "الحُكم على الفنون هو فى تقييم موضوعاتها، وهو ما يجب أن يظل ثابتا ومُعترفًا به".

طريقة عمل روسُو، والتى عاد فيها إلى الطبيعة كانت من بينها المسيحية أيضًا. من وجهة نظره كانت المسيحية والدعوة إليها هى الحصن الحصين لفكرة العالم الناضج ومعه العالم الدانى أيضًا والذى جاء بنضجه لإنقاذ التدنى. فى شبابه كانت لأفكاره لمحات لامعة ثاقبة ذات مزاج ورحيق خاص (القوزاقيون COSSACKS) عندما كانت لحظات الانتباه والملاحظة عنده فى قوتهما، ولذلك لن أعود إلى بداياته. يرى تولستوى الفنان أنه يختلف عن الناس البسطاء البدائيين، فجسور تفصل بينهم وبينه، جسور لا يمكن تجاوزها، مع أن المسيحية قالت بالأفضل. كل شىء عاش فى الأعلى – فوق، ولم يكن أحد براضٍ عن مصيره، وبعد الاتحاد الكبير بدأ كل إنسان فى الشوق والتوق إلى العلا والأعلى، حتى يجد الأرض التى يقف مستندًا عليها. لم يكن بُد حينئذ من الهبوط أو النزول إلى الأدنى، لم يكن هناك اختيار إلا لهذا الطريق. ارتعب الجميع من الفكرة وهرع كل الناس وأغلب الرجال من بينهم إليه، الكل خاسر لحظة مثله تمامًا. أراد أنزنجريبر هذا الاختيار، رغبته فى الاتحاد، لكنه أتى من الأدنى، من الأسفل، وأراد باختياره هذا الصعود بإخوته وأقرانه من الكُتّاب إلى القمة، لكن تولستوى أراد النزول إليهم.

عندما كتب تولستوى دراماته كان بعيدًا عن النضال والصراع. كانت كتاباته هى المسيحية وتعاليمها، وجد الناس فيه رسول عصره والإصلاحى الأخلاقى العظيم. مسرحيته الفكاهية المُعنونة (ثمار التعليم) دراما بسيطة

المعنى، تعرض انتصار العقل الريفى البسيط على الرجال المدججين بالثقافة ليعلو فوق رءوسهم. وهذه النخبة من رجال الثقافة يُشبهون الموجيك MUZHIK(*) الفلاح الروسى الذى لم يجد مثقفًا واحدًا يرسم له البنطلون الذى يرتديه حتى يصبح مثقفًا. فى حديقة قصره أخرج بعض العروض الاستعراضية الروحانية، وتلك التى وجدت أسبابًا علمية مجنونة وطائشة. لم يسمحوا بدخول الفلاحين إلى حجرة الاستقبال لخوفهم من الباسيل BACILLUS البكتريا المُسببة للأمراض. كل ثقافاتهم تنبع من نوادى تطرح تربية رمادية كئيبة. الفلاحون ليسوا رجالاً فقط، لكنهم أذكياء، وإنسانيون، أصحاء وقذرون، ليست لهم خصائص غير ما ذكرت الآن.

شخصيات درامته (سلطان الظلام) لم ينلهُم التحليل الدقيق، (نيكيتا NYIKITA) شخصية طائشة غير مسئولة ولا يُعتمد عليها، شخصية ضعيفة، وشخصية أكيم شخصية مسيحى ذى عقل راجح ... إلخ، كل شخصية منهما على هواها، ومختلفة عن شخصية الآخر بالتأكيد. لا أثر لأى تطور روحى لدى الواحد منهما. فجأة يتغير موقف نيكيتا بلا مقدمات أو تمهيد لهذا الانتقال حتى يستعد له. نشهد الطبيعية فى الأحداث؛ فالإنسان تُحس عيناه عندما تتكسر عظام طفل مولود على طاولة، وبكل صراحة وطبيعية قاسية وعنيفة وإخلاص فى الوقت ذاته، وبلا أى إضافات لجماليات أو حلى وتزويقات. الطبيعية فى ثوبها الأصلى كما بهرتْ جماهير المسرح فى برلين وباريس، حين أُولع بها الطبيعيون الشباب، حتى أصبحت المسرحية على خشبات

(*) MUZHIK : رجل الريف الروسى العامل فى الحقول الزراعية – المترجم.

مسارح عدة، وأضحت دعاية قوية ومؤثرة للريبرتوار المسرحى فى أكثر المسارح شعبية وجماهيرية.

لم يسعد تولستوى، ولم يكن ذلك النجاح فى ظنه، فوفق مثاليته رغب فى أن يقرأ المسرحية على أصدقائه ومعارفه من الفلاحين، وهؤلاء الذين اختارهم سيكونون هُم الأجدر بتلقى التأثير والضحك بملء أفواههم على ما كتبه تولستوى، أليسوا هُم الأجدر؟ وعلى الرغم من ذلك فقد أُعجب رجال وعلماء الجمال بالمسرحية. رأى ماترلنك فيها، وفى مسرحية أخرى هى الأشباح (لهنريك إبسن) رأى فيهما أعلى قمة فى الدراما الحديثة، خاصة أنْ شيئًا مُهما وذا خصوصية فريدة أعجبه فى مسرحية تولستوى، وللمرة الأولى فى حياته كما ذكر. حالات من الماضى العتيق فى ظلام دامس، تعمى شخصية أكيم. من وجهة نظرنا فهو شخصية ضعيفة ولا تبصر النور ولا الضياء. الناس الذين لا تربطهم بنا أى علاقة حسّية – فى الأحاسيس يعانون ويتصارعون بعيدًا عنّا بمسافة تبدو أبدية بلا نهاية ملموسة أو حتى مرئية فى منظور قريب أو بعيد. إنهم يتألمون من المعاناة ويعذبون بعضهم. تقف أمامنا شخصية من أوائل المُتطورين ولعلها هى الشخصية التى نُحس بها على الفور، وكذلك كُنا نحن الآخرين، إنهم إخوتنا، لكن قلّما نُحس أو نشعر بهم وبوجودهم قريبًا منّا، لعلنا لا نتذكرهم على الإطلاق.

التأثير قوى لكنه لا يبقى طويلاً.. ثم، يمضى التأثير. لكن قراءة المسرحية فى المرّة الثانية لا يعطى التأثير الأول نفسه؛ فالفنية البدائية شأنها شأن الفقر أو الضعف الفنى تأثيرهما ضعيف للغاية، وليسا على مستوى

الأسلبة الكبيرة، وهنا نجد تولستوى بعيدًا عن قصد الأسلبة. هذه الشخصيات عنده بسيطة غير معقدة، ليست شخصيات تقوم علـــى التركيـــب الـــدرامى الرصين الذى يطرح العلاقات بين الشخصيات.. وهكذا نصل إلـــى نتيجـــة دراماته وخصائصها؛ مشروع مسرحية طبيعية، تحمل مكــرًا بارعًــا فـــى جمالياته وتُصيب الجماهير بإعجاب ودهشة قصيرة الأمد.

الفصل التاسع

المسرح الحُر، ومسرح فِرى بيهن

THÉÂTRE LIBRE , FREIE BÜHNE

كل وقت وكل زمن ذاهب إلى زوال. وكل عصر من العصور له آراؤه الأكاديمية – العلمية كما له انعزاله وانسحابه، والسؤال الأهم هنا: ما الأسباب التى جعلت العصر يصل إلى نقطة الانعزال والانسحاب؟ فهى التى تقرر نهايته، خاصة فى المراحل الأخيرة للعصر وكيفية النظر إليها. سؤال ضخم ينشأ ويبرز عند نهاية كل الثورات الفنية. سؤال على الرغم من ضخامته وأهميته فهو لا يمسّ الأساس.. شباب يبحثون عن مكان جديد لهم ثم تأتى الأساسات والجوهريات بعد ذلك، أو أن تكون هناك راية مرفوعة مكتوب عليها نُظم جديدة يُمسك الشباب بها تحقيقًا لأفكارهم ورغباتهم. وبعد انتصار الأفكار ومن ثم تحقيقها يتفرّق الجمع الشبابى وينفض الاتحاد ويعود كل منهم إلى الطريق الذى جاء منه. أخيرًا يظهر النضال والكفاح فى صورة صغيرة وحصيلة أسباب ليست على مستوى القوة وتكون النتيجة فى أحيان كثيرة غير مُرضية.. إلى جانب ذلك، ففى أحيان كثيرة يبدو تغيير الشخصيات من الشباب ثوريى الفن غير ناضج؛ ما يدعو إلى العودة إلى الاشتغال بأمور وأحداث الثورة – فحصًا وتحليلاً وتقييمًا – من الأمور

المهمة لاستجلاء الأسباب والأحوال والظروف إبان الثورة ذاتها، حتى التعرّف على الإمكانات والفرص التى أتاحت للشباب الثورة الفنية والتلامس مع حركة التطوير والتقدم، ولقياس هذا التقدم ورصد تحركاته وميوله وأهدافه، ناحية الراديكالية مثلاً أو ابتعادًا عنها إن شاء لها القدر ذلك. وفى اختصار أقول: لا بد – وسط هذا الانتقال مهما كان وزنه وكانت مسحته – من عامل أو شىء لا يمكن فقدانه أو إلغاؤه ما دام استمر التطور والتقدم زاحفًا إلى الأمام، ليُقرر هذا العامل أو الشىء فرقا مهمًا بين ما قبل التطور وما بعده، قبل الثورة وبعدها، وهو ما نبحث عنه فى الأعمال التى فرضت نفسها بعد الثورة، وهى أعمال جاءت بعلامات – على ما أظن – تشير إلى الطبيعية. حتى ذلك الوقت لم يكن قد اشتدّ عود الدراما الحديثة. ما الذى ينقص أعمال هابتل وإبسن، هذا ما نراه رؤيا العين، وأين يقفان معًا مع البادئين والمبتدئين، وهو ما سنعود إليه لاحقا. إن ما ينقصهما كثير ومن غير الحق إنكاره أو عدم التسليم بقبوله، لكن هذا النقص – كان هو نفسه – الطبيعية التى عملا بها وفى إطارها، ومع ذلك فلا إنكار أنّ الطبيعية قد فتحت مجال العلاقة والاتصال بين الحياة الجديدة والفن، إذ بغير هذا الاتصال لم يكن للدراما أن تقوم لها قائمة وإلا دهمتها الأخطاء من كل جانب، وسقطت كل المحاولات الشعرية، واختلف التقدير للفكر والأدب فى كل ما يُنتجه من النماذج الفنية. إذا كانت الطبيعية قد أبدعت علاقة غير مكتملة، ليس فى الشكل فقط.. هذا الشكل الذى قررته وحددته حركة الثورة الفنية، لكنها (الطبيعية) قد أتت بجديد فى الآداب والفنون له صفة التأكيد ما فى ذلك شك. يبدو اليوم أنّ محاولات التجديد ناحية الشكل – فى الطبيعية لم تكن مع الطبيعية جنبًا إلى جنب، على الأقل فى بعض اتجاهاتها، لذلك فلا أحد يعرف

تمامًا ما ستقذف به الأيام من اتجاهات؛ مع أو ضدّ، وحتى اليوم لا يعرف أحد ما المصير.

ظنّ بعض رجال حركة الثورة الرومانتيكية – وكان الظن أمرًا طبيعيًا ومقبولاً – أنّ الطبيعيين قد أحرزوا جديدًا فى الدراما الجديدة، لقد شعروا، بل وعرفوا عن يقين أنهم جاءوا بجديد – جديد فى الثورة والحركة، وفى الوعى والشعور، وفى التجويد والبلاغة اللغوية؛ بل وكانوا متأكدين أنّ الجديد هو ما تتضمنه وترفع شعاره (الدراما الحديثة) الذى استهواهم كما استهوى القادمين من بعدهم من مؤلفى الدراما.

لقد خُدعوا حقًا، وسوف نرى كيف تحركت إمكانات التعبير عند الطبيعية فى حيّز محدود للغاية لم يكشف عن مغزاه وأهدافه كاملتين فى الدراما الطبيعية. ومن خلال هذه النتيجة سنتعرف على مدى نجاح انتظارهم ووعودهم التى أعلنتها الطبيعية والطبيعيون والتى جاءت فى سرعة خاطفة وفى قوة شديدة، وفى امتداد ارتدادى عكسى بعد فحص آثار الطبيعية ومخلّفاتها، هذه هى الثنائية المُزدوجة التى تعلن عن انتصار الطبيعية وتقدمها واطّرادها.. لا تحمل الطبيعية شيئًا، أو فى أحسن الأحوال تحمل القليل من الأشياء، وبغير هذا القليل لا تقدر الطبيعية على الحركة. لكنها لا تزيد عن مرحلة عبور، وهذا العبور فى حاجة إلى خطوات. ليس فقط فى إهمال ونبذ كل ما هو تافه وسطحى وغير مهم وغير مؤثر من الآداب القديمة، بل وكنْسه والإلقاء به بعيدًا عن سمو الفنون ورفعة الآداب، ولكن – على أقل تقدير – من أجل المغزى والمعنى السلبييْن للأدب والفن. وأخيرًا نبذ كل ما

هو وهم وخيالات، كما أظهرت بحوث كثيرة ساحة الطريق المسدودة أمام تطور الطبيعية وفقدان الأمل فى التقدم، واستحالة العثور على طريق يُمهد للآمال والأحلام. وحتى الطرق المأمولة فى السابق جرى التجريب فيها مرة ثانية علّها تُنقذ الموقف، لكنها جاءت بنتائج سلبية على طول الخط؛ ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن الطبيعية قد أفرزت كثيرًا رغم كل هذه الصعوبات التى واجهتها.

(١)

فى نهايات ثمانينيات القرن التاسع عشر جهزّت الطبيعية خشبة مسرح طبيعية خاصة بها فى كل من باريس وبرلين، بعد أن شعرَ كل واحد من الطبيعيين بأن إعادة الاستمرار فى خشبة المسرح القديمة أمر لا يستقيم مع الثورة الطبيعية، ولا حتى تجديد هذه الخشبة إذا ما أُدخلت تعديلات على شكلها ومساحتها. لم تتفق صورة التجديد للخشبة مع كل آراء مديرى المسارح العاملة آنذاك. كان من بينهم (مثلاً بوريل) الذى حاول التجريب على الخشبة المسرحية بمسرحيات عصرية حديثة لكن محاولاته لم يُصبها النجاح، وهى لم تنجح لأن جمهور المسرح كان مُعتادا على نوع مسرحيات أخرى كثيرًا ما شاهدوها. كان من الطبيعى أنّ أى اختلاف عن السائد من شأنه عدم الوصول إلى التأثير فى المسرح والعرض المسرحى على وجه الخصوص؛ فقد برع الممثلون فى المسرحيات الهاوية الضعيفة بعد أن تَربّوا عليها فترة من الزمن، كما أنّ المخرجين المسرحيين لم يكونوا على استعداد

لمرحلة التغيير الفنى هذه؛ مفضلين البقاء فى وضعية (محلّك سِرْ) فى رفض للدخول والتقدم نحو مسرحيات جديدة تمتلئ بالنثر وغيره من اتجاهات أدبية لم يكونوا يعرفون كنهها أو نتائجها. لقد جنت على أفكارهم وأحبطتْ رؤاهُم الإخفاقات التى نالت درامات الأخوين جونكور وزولا، وهنرى بِكْ؛ بعد أن أفقدتهم الثقة فى هذه المسرحيات التى غرّرت بهم. الظاهر – على أقل تقدير – حين سقطت بعض العروض المسرحية التى تم تمثيلها على خشبة المسرح لم تكن الجماهير قد فهمتها أو عرفتْها حق المعرفة (مثلاً خطاب أنطوان(*) إلى سارسى SARCEY بعد عرض – الباريسيات LA PARISIENNE). أما فى ألمانيا فلم يسمحوا بتمثيل أى عروض مسرحية كتبها مؤلفوها وتحمل فى مضمونها شيئًا من الأصل القديم، لقد أحسّ بذلك الكُتّاب والممثلون وبأنّ كل قديم مقضى عليه بالفناء واستحالة الصعود على خشبة المسرح، كان الموقف – فى ألمانيا. يوحى وينتظر ويستشرف الجديد فى فن كتابة المسرحية، ولا مجال الآن للتجريب عند الكاتب أو الممثل، فالأمر محسوم لصالح الجُدد منهم. هذه الترتيبات كانت لبعث الجديد، فى انتظار لمسرح حديث كالذى تمنّاه رجال البلاغة واللغويون. على هذا النمط الحديث تكوّن المسرح الحديث فى باريس عام ١٨٨٧ بقيادة أنطوان، وتبعه بعامين المسرح الحديث فى ألمانيا عام ١٨٨٩ – برلين بقيادة أوتّو براهم(**).

(*) أندريه أنطوان (١٨٥٨/١/٣١ – ١٩٤٣/١٠/١٩) ANDRÉ ANTOINE، مخرج طبيعى فرنسى، مؤسس المسرح الحر فى باريس – المترجم.

(**) أوتو براهم (١٨٥٦/٢/٥ – ١٩١٢/١١/٢٨) OTTO BRAHM، مخرج ألمانى ومدير مسرحى، مؤسس مسرح فرى بيهن الألمانى – المترجم.

بالنسبة إلى أنطوان وبراهم، سار كل منهما فى طريق غيـر طريـق الآخر، خاصة أن تأثير براهم قد لحق أعمال أنطوان. لم يكن للإدارة دخـل فى هذا الفرق بين المخرجيْن، فكل منهما تمتع بِحُسن الإدارة والحيطة فضلاً عمّا حملاه على عاتقيهما من السمعة الفنية العالية. كانـت حاجـة بـاريس وبرلين مُلحة فى تناوبهما الأعمال الفنية الطبيعية – تمثيلاً وإخراجًا – إذ كانا على رأس أقرانهما فضلاً عن أنهما أرادا وبشغف وحب شديدين هذا الاتجاه الجديد فى الحياة المسرحية.

يتركز اختلاف التأثير بينهما فى: إنّ المسرح الحر THÉÂTRE LIBRE، قد انتهى أخيرًا من إصلاح التمثيل والإخراج وطرقهما الحديثة، بينما اهـتم مسرح فرى بيهن FREIE BÖHNE بالجوانب الأدبية فى الدرامات، على كلٍّ فالقضية قضية توازن فنى لا أكثر. بحث أنطوان كثيرًا فإذا عثر على كاتب درامى عصرى جيد شجّعه على المضى فى الكتابة للمسرح الحـديث بينمـا كان حماس براهم ينصبّ على طرق التمثيل والإلقاء العـصرى (وبعـد أن تولّى براهم إدارة المسرح القومى الألمانى غيّر وأصلح من خشبة المـسرح لإبداع تناسق وتساوق بينها وبين الممثلين، واهتم اهتمامًا شديدًا يشبه سـابق اهتمامه بالفكرة الأدبية للمسرح الألمانى). عمل أنطوان على تربية وتعلـيم جيل من الممثلين كهدف أساسى من أهدافه لمسرح فرنسا الحديث، جيـل لا يعبأ كثيرًا بالتقليد لما مضى من قواعد فن الممثل، وهى قواعد فرنسية تقليدية وقديمة كان يسعى إلى إنقاذ تلامذته من الممثلين من هذا الركام غير الجدير بالمسرح ولا بالفنون، مجال بعيد بُعد الـسماء عـن الأرض فـى التعـاليم المسرحية. فى إخراجه لمسرحياته الطبيعية لاحظ الشباب من تلامذته معرفته

والتصاقه بالمذهب الطبيعي وبالمستوى العالى الصاعد لهذه المسرحيات تمثيلاً وإخراجًا. لم يعرف استثناءات ولا تنازلات فيما يختص بالجوانب الفكرية أو الأدبية، فقد كانت طبيعته هى التى تملى عليه هذا القرار الحكيم. عندما حرّر خشبة المسرح كانت فرنسا قد عرفت الأدب الطبيعى قبل محاولات أنطوان المسرحية، وكان السؤال الأهم آنذاك: كيف يمكن الذهاب إلى المسرح بهذا الأدب الطبيعى؟ وإغراء خشبة المسرح لصعود هذا النوع من الأدب تمثيلا وعروضًا مسرحية. إذن سبق الأدب الحديث لحظات الصعود على خشبة المسرح.. ولن نقول إلا الحقيقة، وهى أنّ الأدب بشكله الحديث كان موجودًا فى الآداب الفرنسية؛ والدليل هو هذه الأعراف التى تضمنها الأدب آنذاك. تأخر ظهور الأدب الألمانى الحديث عشرات السنين حتى ظهور الأدب الجديد الذى حلُم به عدد من شباب المؤلفين الدراميين الألمان؛ لذلك كان الفرق الذى سبق الحديث عنه والإشارة إليه قبلاً. بينما كان أنطوان فى شُغل شاغل بحثًا عن دراميين جدد من الشباب الفرنسى المثقف، لكتابة درامات يؤهلها لخشبة المسرح الفرنسى؛ كان براهم يعانى من حركة الميلاد للطبيعية والعرض المسرحى الطبيعى. مسرحه (فرى بيهن) فى سنتيه الأوليين لم يعرض إلا أعمال هاوبتمان، هولز(*) **HOLZ**، شلاف **SCHLAF**، هارتلبن **HARTLEBN** مُقدما إياهم للجمهور الألمانى للمرة الأولى. كان أنطوان مُجبرًا على قبول كل ما كان يُقدم له ويُعرض عليه من نصوص مسرحية؛ بينما كان براهم متقيدا بالتعاليم الفنية؛ لذلك نجح فى إعداد

(*) الكاتب الدرامى الطبيعى أرنو هولز: كتب دراسة بعنوان (أهمية الفن وقوانينه) عام ١٨٩١. نُشرت فى كتاب بعنوان (الطبيعية) فى سلسلة كتاب (المذاهب الفنية العالمية) بودابست، ١٩٧٩، ص: ٢٣٩-٢٤٦ – المترجم.

جيل بارع من مؤلفى الدراما الفرنسية الجدد من بين الشباب الفرنسى المُتعلم. لجأ أنطوان إلى اللونية والتلونية فى العروض؛ ما أسبغ على تجاربه الفنيـــة فنيات التصورّ والخيال والإبداع الحقيقى، بينما كان براهم متمتعًا بعــضوية الحزب الألمانى، لذلك نال شعبية أكثر من أنطوان. قدّم المــسرح الــصغير عروضًا تميزت بالجمالية أبرزت جهد المخرجيْن الكبيــرين فــى بــاريس وبرلين. لم يواجه أى منهما مصاعب أو ارتباكات ولم يــصلا إلــى حافــة الحرب بينهما، غيرةً وحقدًا. كان سباقًا وتنافسًا فنيًا شريفًا، ولم يكن لكثــرة المال ووفرته أو قلّته وشُحّه دخل فى هذا التنافس. "من ليس معى فهو ضدي" مقولة سيئة اعتمدها براهم فى مسرحه الألمانى، فانتصاراته الفنية – التــى برزت من بداياته ثم كتبت عنها الصحافة الألمانية فى ثمانينيــات القــرن – لتُذكّر بخلو مسرحه من الدرامات الأدبية الرفيعة رغــم الأخلاقيــات التــى تضمنّتها هذه الدرامات، تُمثل بدء مسيرة الانهيار فى حياته الفنيــة، فهــو لا يقبل الحلول الوسط، فإما نجاح باهر وإما سقوط إلى الحضيض فــى الفــن. أُضيف إلى ذلك أنّ الآداب والغُلو فى الفن لم يكن يومًا يرتكــز إلــى الفــن وحده، لكنه كان يستهدف تعديل المستوييْن الثقافى والاجتماعى فى آن واحد. ولم تكد تمضى عدة سنوات قليلة على تأسيس مسرح فرى بهين إلا وتكونت جماعة فرقة (المسرح العالمى) فى مــسرح فــرى بــيهن، والتــى عــادت – بعروضها – طبقة المواطنين وكل أعداء الطبيعية.

فى سبيل الوصول إلى التجديدية وصل الأمر أخيرًا على يد أنطوان.. قد تكون النتيجة بسبب ظهوره فى البداية عندما ساعد أحد الكُتّاب الطبيعيينْ مــن كُتّاب القصة الفرنسية، وقد يكون ذلك الوصول بــسبب تجديداتــه ودعواتــه

المستمرة لتجديد حقل الدراما. عندما وصل أنطوان إلى مكانته العالية كان الكُتّاب القُدامى قد أصابهم التعب والإرهاق ولم تكن لديهم لا القوة ولا الفرصة سانحة لبدء التفكير فى جديد (لم يقدروا على إبداع جديد مكتمل اللهم إلا إعداد قصة لشكل المسرحية لا أكثر). أنهى التيار الأدبى القديم نفسه بنفسه مختفيا عن العيون، وأعقبته الطبيعية، ومن بين الذين بدأوا معه (موباسان، هيسمان HUYSMANS)، بعد أن تحوّلا إلى الفكر الجديد، ليبدآ مع غيرهما من الشباب الكتابة الدرامية على الأصول الجديدة، بل والدراسات والنظريات التى تنحو نحو منهج الطبيعية فى الأدب والفن. فالإنسان الحديث يظهر ويبرز الآن فى صورة الرجل صاحب الحياة الروحية – والنفسية الثمينة الغالية، ولزيادة أحاسيس الإنسان جاءت فى مواجهتها مشكلات أثارها بعض الكُتّاب فى الصحافة والدوريات الفرنسية، حتى كاد الأمر يُصبح تمهيدا أرستقراطيًا ذاتيًا يُعلن أو يقترب من الفن التأثيرى. مرة ثانية تتحكم الشاعرية والقصة فى مسار الأدب، أما التفكير فى الدراما الجديدة فلم يشغل بال أحد من هؤلاء الكُتّاب.. الذين كتبوا من بين الشباب درامات طبيعية كانوا من جيل يؤمن بالمذهب الطبيعى فى الآداب والفنون، تلاميذ زولا وبِك، ومنهم من تعلّم عند هذا وذاك.. شباب ثاقب العينين، ذكى، أصحاب موهبة حقيقية ومخلصة للتيار الطبيعى أتوْا من عدة طبقات اجتماعية مختلفة، كتبوا مهاجمين التيار التشاؤمى الذى ظهرت بوادره فى بعض الكتابات الأدبية والنقدية آنذاك، لأن درامات مثل: **MÉTÉNIER , ALEXIS , CÉARD , HENNIQUE , JULLIEN , SALANDRI** .. وأخريات على شاكلتها، لم تكن أكثر من دراسات بعيدة عن الدراما. تحويلات إلى المسرحية من بعض القصص، أو إعداد لروايات

قصيرة أحياناً تكون نموذجية وأحياناً لا تكون، وأحياناً تكون ذاتية وغير موضوعية لحادثة من الحوادث، في تركيز على حدث لا يصل إلى الشمولية أو العمومية. لم تأت كل هذه المحاولات المُعدَّة بجديد مفيد أو درامي. انتقد سارسي هذه الإعدادات وكاتبيها، بل وبرامجها كذلك وانحاز إلى الجانب العملي التطبيقي.. وفي ابتسامات عذبة ورضى عن الشباب اكتشف اللغة الطبيعية التي يكتبون بها، وبساطة التعبيرات فيها كما في أعمال الشاب الطبيعي دانيرّي **D'ENNERY**. كان الحق في جانب سارسي؛ ففي الوقت الذي نشط فيه شباب الطبيعيون لتوطيد أركان أدبهم (طبيعي أن تكون برامجهم على اختلاف مع برامج الآخرين) لم يكن في الساحة الأدبية كثيرون مثل: بِك، ديما، أوچييه، الذين وهنت عزيمتهم وقلّت قدرتهم.. كانوا في الواقع أقل قوة وموهبة. لقد انتهى عصر كل من ديما وأوچييه وأفل نجم دراماتهما، بسبب قيام الجمهورية الفرنسية الثالثة وبما دعت إليه من النهوض بالتعبير الروحي والإنساني. لمح هذا التغيير المُعلم چول رومان **JULE ROMAINS** في نوع جديد يُسمى (الڤودڤيل الجديد(*) **LE NÉO VAUDAVILLE**) قائلا عنه: إن النوع الجديد يحتل مكان النوع القديم لا محالة. لكن بقي كثير من آثار الماضي الدرامي، كان الأهم في هذا التغيير هو تصوير الإنسان، دون الإغراق في المواقف المسرحية أو الخوض في أعماقها، وبالقليل من التأثيرات الميلودرامية قدر الإمكان، والتحفظ على إحضار الشخصيات المسرحية في

(*) ڤودڤيل: استنادا إلى علم الإتيمولوجيا، مشتقة من التعبير الفرنسي: VOIX DE VILLE (صوت المدينة) تأسس هذا اللون المسرحي في باريس عام ١٧٩٢. وكتب له كُتّاب شعبيون (بيرون PIRON ، لوساج LESAGE)– المترجم.

الـــڤودڤيل الجديد بالعنف أو الجبرية غير الطيّعة. لم يتغير شيء من الديالوج، فقد خسر روحه الظريفة المُلحة، لكنه لم يكن ذاتيًا على الإطلاق. لـــم يحتـــو الديالوج على شيء من الترددات أو الاهتزازات، أو دفْعات مفاجئة، ولم يتولدْ عنه أى نوع من الأجواء أو ظلالها. كان ديالوجًا شفافًا كريـــستاليًا واضـــحًا ومنطقيًا فى الوقت ذاته. بل ولعله كان قريبًا أيضًا من الإبداع الإنسانى أو لنقُل بدقة، كان فى منطقة وسطى بين القـــديم والإبـــداع الجديـــد: تُـــشيّد نماذجـــه وشخصياته كما لو كانت الشخصيات الدرامية عند ديما، وبِكْ، وزولا، ولم يلجأ قط إلى فكرة الأسلبة ولا إلى الرمز لتحقيق أغراضه فى الدراما، لكنه استهدف أن يكون أكثر صراحة فيما يخُصّ الحقيقة أو الواقع، حقيقـــة النـــاس وواقـــع الجماهير، شأنه شأن الدراما الاتجاهية سواء بسواء، ولذلك أســـباب بطبيعـــة الحال؛ فقد ترك الكُتّاب الأرستقراطية تمامًا، مثلما فعل زولا، وأهملوا أمـــاكن الأحداث التى تتخذ الصالونات البرجوازية مكانًا للمناظر فـــى مـــسرحياتهم – الـــڤودڤيل – مؤثرين رسم شخصياتهم مـــن البرجـــوازيين الـــصغار، ومـــن الفلاحين والقرويين؛ لأنهم عرفوا واقع هذه الطبقات وأحوالهم وبيئـــتهم علـــى وجه الخصوص. كذلك الجمهور فهو على اطلاع هو الآخر بالطبقات وأحوالها وبيئتها. ومن هنا يأتى التلامس والتفاعل فى عروض الـــڤودڤيل فالكل يعرف الكل ولا غرابة أو مفاجآت فى الأحداث أو المواقع أو المناظر المسرحية. هذه العلاقة بين الجمهور وشخصيات الـــڤودڤيل على المسرح هى علاقة بـــسيطة؛ لكنها نافذة المفعول. صحيح أن مواقف فى المسرحية لا بد أن تكون خبيثة أو ساخرة تطرح الأذى فى بعض الأحيان، لكن الواقع فى مثل هذه المواقف يكون بمثابة التعرية والكشف عن مواضع الأذى لتكون عبرة وعظة للمشاهدين؛ ثـــم

إنّ هؤلاء الكُتّاب الذين يطرحون الخبث والأذى غـالبيتهم مـن المتـشائمين أصحاب السخريات والتهكمات. يُصغى الإنسان إلى الكراهية أكثر مما يصغى إلى الحب الذى لا ينتبه كثيرًا إليه، طبيعة وحقيقة لا مفر من قبولها والتعامـل معها بالمنطق السوى نفسه. لكن هؤلاء الكتاب فى أعماق نفوسـهم يكرهـون عالم الطبقة الوسطى طبقة أغلب المواطنين. هذه الكراهيـة العميـاء تتحـول عندهم إلى مواقف سطحية مُبتذلة؛ لأنها – وفق برامجهم – محدودة مُـسوَّرة تعتمد على شخصيات خالية من الخبرة والتجربة – مثل التفاؤليـة القديمـة.. وهنا، وفى سرعة البرق تتوالى الأخطاء والانحرافـات والتـشويهات لتُقـدم مسرحياتهم صورة واحدة (بالكربون) وشكلاً فاضـحًا مُخـلاً بكـل القواعـد المحترمة والجيدة. فى البداية اصطدم الجمهور مع هـذه العـروض وعلـت أصوات الاعتراض والتبرُّم، ثم أعجب بها مرة ثانية! شـرح المعلـم جـول رومان بكل جمال ورقة هذا الإعجاب الغريب الذى طال الجمـاهير مـؤخرًا، وعلّل أسبابه فيما يلى: هذه الجماهير فى حياتها وفى أحاسيسها الكامنـة فـى داخلها، لا بد أنها تشعر بالضغوط التى تُعشش فى داخلها بما تحمله وتتـستّر عليه من نماذج منحرفة ومُشوّهة تتعرض لضغط عُلوى فوق رءوسها حتـى ولو لعدة لحظات أو لساعات قليلة. هذه اللحظات السعيدة! التى تمر مرّ الكرام لا تستقر طويلاً، فبعد عدة سنوات ذهبت الموضة الطبيعية بعيدًا؛ وهذا يعنـى بل ويُوضّح أن هذه الدراما كأنها لم تكن فقد فات أوانها وغابت (موضتها) عن الواقع الآنى من وجهة نظر الآداب عامة. رغم غروب شمسها فإنها لم تستطع إن لم تكن لم تحتمل المتتاليات من بعد رحيلها، لأن تصبح الدراما المـسرحية الناضجة هى أساس العرض المسرحى الناجح.

(٢)

لم تقف الطبيعية الألمانية سدًا منيعًا أمام اتجاهات التـدريب أو التجريـب التطبيقى وإمكاناته الواسعة. كانت هناك علاقات بطبيعة الحال. كمـا لـم تكـن ألمانيا فى يوم من الأيام حليفا للأدب العالمى مع تعاطفها مع الأدب المـسرحى الشعبى. وكما رأينا أنّ الدراما الجادة والعميقة تحتل دائرة أدبية، بدليل أنّ كثيرًا من الدرامات التى صعدت على خشبة المسرح تكاد تخلو - أو هى قـد خلـت بالفعل - من الأدب، باستثناء شيللر من بين الكُتّاب الألمان الذى شذّ عن القاعدة وسار مُقتحمًا بوابة وأسوار الشعبية مزهُوًا بإنجازاته الدرامية فى هذا الميـدان. تأرجحت الثقافة الألمانية بين الغنائية والقصة، فى علاقة بين كُتّاب كبار وبـين الجماهير الألمانية. لم تكن العلاقة حادة مثلما كانت عليـه فـى بـدايات عقـد الثمانينيات. مات كبار الكُتّاب فى منتصف القرن (١٩) ولم يبـق إلا واحـد أو اثنان من الذين طال عمرهم ليشهدوا جديدًا فى حقل الآداب (نيتشه، كيلّر، ماير)؛ ومع ذلك فنادرًا ما كان يعرفهم واحد من الألمان. أما أنزنجريبر فقد تابع معاناته مع الجماهير النمساوية فى المسرح النمساوى بلا أى نجاحات، خاصة جمهـور العاصمة فيينا، ثم فونتان **Fontane** الذى عرفته الجماهير كواحد مـن الـشعراء الغنائيين؛ فلم يكن قد كتب بعد غنائياته التى عرفه بها الشعب النمساوى. تحكـم فى الحياة الأدبية وسيطر عليها بعض التابعين الأدنى درجة ومنزلة فى الـساحة الفكرية والأدبية، على غرار جوليوس وولف **JULIUS WOLFF** كما اختفى من بينهم شعراء وكُتاب متواضعو الإنتاج الأدبى والشعرى طالت بهم حياتهم آنذاك. حتى القصة وأختها الدراما كان جيلهما أكثر ضعفا من جيل سبقه؛ فبعد جوتزكو

GUTZKOW، لــوب LAUBE حــلّ محلهمــا لينــدو LINDAU، بلومنتــال BLUMENTHAL، لوبلينر LUBLINER، أعلن النمساويون الجدد فلسفتهم عــن خشبة المسرح، ثم جاء بورنفلد BAUERNFELD ببراعة مسرحياته الــضاحكة ورِقّتِها ليُحيل مسرحيات لارّونج L'ARRONGE إلى التقاعد طويل الأمد.

أصبحت برلين بعد حرب السبعين عاصمة للأدب ونقطة التقــاء آداب القارة الأوروبية؛ مع أنّها لم تكن مؤهلة لهذا الواجب والمــسئوليات الأدبيــة الملقاة على عاتقها. الجماهير فى برلين كانت علــى مــستويات اقتــصادية وثقافية واجتماعية أعلى من مستويات المدن الصغيرة التى لم تكن قط علــي قدر من الثقافة أو الحضارة الألمانية، بل ولعل من بين هذه المــدن مدينــة ميونيخ MÜNCHEN التى ازدهرت فيها الثقافة فى الماضى.. هــذه الثقافــة التى بدأت فى التجدد متأثرة بماضيها العريق وبالتيارات الجديدة، ومع ذلــك فلم تكن لدى ميونيخ مساحة واسعة للوصول إلى مشارف التطور. فقد قبلــت كل سيئ دون أن تُحسن الاختيار، كان هذا السيئ هو ما يُعجب الجماهير وما يشُدها إلى ما كان يُقدم إليها من آداب وفنون. فالبيوت الثريــة تفتقــر إلــى الجمال فى تأثيثها كما تفتقد الذوق فى اختيار الأثاث أو مُكملات الذوق مــن الألوان، ليس هنا أدنى إحساس بالرقة أو الأناقة أو الرشاقة فــى الاختيــار. صور زيتية مُعلقة على الحوائط بلا تنسيق فى المساحات مع أنها الأغلــى. اتجه الناس إلى شراء كل ما هو غالٍ لكن بــلا رويّــة أو تعقُّــل. امــتلأت المسارح بالممثلين الجيدين الذين مثّلوا مسرحيات غير جديرة بالصعود على خشبة المسرح.. كانوا فى اضطرار إلى تمثيلها، فلم يكن هنــاك مــن يعبــأ

باختيار المسرحيات والنصوص أو من يهتم بانتقائها. لم تكن هناك فكرة الرقابة أو التعليم.. تعليم الجماهير بقضية المسرح الأخلاقية والتربية الاجتماعية. الاقتصاد على أعلى المستويات والمال كثير في أيدى الجميع، لكن يبدو على واقع الحياة أنه مُرهق وغير مُريح، بل ومتعجرف متغطرس، ثم إلى جانب ذلك فهو مُخيف أيضًا لأنه ساطع مُبهرج وزاهٍ على نحو مُبتذل، على التضاد تمامًا مع حالة المدن الصغيرة وحياتها التى كانت تحاول اللحاق بالمدن الكبيرة الأخرى فى حقل الثقافة والآداب والفنون. على الرغم من هذه الظروف الصعبة فقد استطاعت الاشتراكية أن تجد لها منفذًا وملاذًا ضد السياسة اليونكرية JUNKER(*) ولتنطلق بعد ذلك بقوة ناشرة مبادئها.

فى ألمانيا ذهب الكثير من أبناء المقاطعات الريفية إلى برلين للدراسة والتعليم وليحققوا ذواتهم. أناس ريفيون مُمتلئون بالشكوك والظنون، وبالرغبات والآمال والأحلام، اعتادوا العيش فى آفاق محدودة ضيقة، لكن العلاقات بينهم كانت توحى بالضعف بعيدًا عن التماسك والتضامن، إن لم تصل إلى نقطة الكراهية. فى برلين اختلفت الحياة بطبيعة الحال، أسكَرتهم جميعًا حتى صار كل واحد منهم – من فرط الكراهية القابعة داخله – أن يتوق إلى حياة أخرى .. حياة المدن الكبيرة بوهجها وإيقاعها، وكان لا بد من تغيير نمط الحياة. كان أغلب النازحين إلى برلين من شباب الطلاب المتعلمين الباحثين عن الثقافة الألمانية السائدة فى هذه المدينة العريقة، وأغلبهم من الكُتّاب والأدباء الذين ملأت قلوبهم الحسرة على حال المدن

(*) الأرستقراطية الإقطاعية البروسية – المترجم.

الكبيرة وأحسُّوا بخشونة الحياة والظلم الواقعُ على ساكنيها؛ ما أيقظ نفوسهم (وفتّح) عيونهم على أسئلة الاشتراكية ونظامها وأهدافها. نظر الكُتّاب الألمان القُدامى في مادتهم الأدبية لتفسير الحياة؛ باعتبارها أخطاء وانزلاقات رومانتيكية سببّت ما وصلت إليه الحياة من انحدار إلى الهاوية، وهي وجهة نظر تكاد تقترب في فلسفتها من نموذج البروليتارية، الأمر الذي حفز إلى البحث عن تشابهها، بل والقُرب من نموذجها وروحها، وبسبب أنّ الشباب من الكُتّاب والشعراء قد أحسّ من داخله بالانسجام والرغبة في إبداع موضوعات اشتراكية للمرة الأولى في تاريخ الأدب الألماني. وهو ما جعل لوبلنسكي **LUBLINSKI** ويتحمس لهذا النوع الجديد من الأدب رغم أنه لم يكن اشتراكيًا، ولم يكتب قط في موضوعاتٍ تخص أسئلة معينة ولا قضايا خاصة بطبقة العمال، فلا هو ولا غيره من أقرانه الكُتّاب تعرّضوا لمثل هذه الآداب من قبل. أفل نجم الكتابات الدينية وحلّت محلها كتابات اشتراكية تحمل نظرة وفلسفة لم تكُن على البال في مدينة برلين، هنا حيث حرب الطبقة المنتمية إلى الفكر الماركسي وإلى النظرة الداروينية(*)، وإلى مثالية الإنسان الأعلى صاحب اليد الطولى **ÜBERMENSCH**، وكذا إلى نظرية الفن الجامع الكُلّي **GESAMMTKUNSTWERK** عند ڤاجنر، إلى جانب شُواس مُقلق وغامض يوحي بالكارثة. أدب اشتراكي جامع لنظريات وآراء من هنا وهناك قد تختلط الأحكام النهائية في مقصده وغاياته وحقيقته التي لم تكن مُتّضحة

(*) تشارلس داروين (١٨٠٩ – ١٨٨٢): عالم الطبيعة البريطاني، وصاحب النظرية الداروينية. أهم آثاره كتاب "أصل الأنواع" – THE ORIGIN OF SPECIES، كتبه عام ١٨٥٩ – المترجم.

حتى تلك اللحظات، وخطط فكرية وأدبية كانت تصل بالناس إلى الخبل والجنون أو مصافحة نور يبعث بأضوائه مُنفرجة من بعيد. من منطلق الأحاسيس فقد ظلت أحاسيس الفلاحين القرويين على حالها فى غير تغيير، أما من ناحية شكل هذه الأحاسيس فقد رنا الناس إلى أصل صورة المواطنين وتعاليمها القديمة التى كانت عليها من قبل. فى المُدن الكبيرة انتاب الناس إحساس بالغموض فى حقيقة السلوكيات والتصرفات الاشتراكية الواردة إلى المجتمع المدنى؛ ورأى الناس أنّ هذه السلوكيات الواردة لم تتجاوز ثورة عام ١٨٤٨ إن لم تكن تكرارًا وإعادة لمبادئها نفسها.

من ناحية الآداب كانت الثورة راديكالية المظهر؛ فالناظر إليها يرإاها فقيرة رديئة وقليلة الشأن بل ولا يجدر التفكير فيها ولا التعويل عليها، ولذلك فلا صالح يُرجى منها. دعا الأمر إلى إضافة تصحيحات للثورة تستهدف الآتى: إضافة قيم جديدة ثانية تأخذ فى الاعتبار الحاجات الروحية للإنسان، الإنسان هو صانع التعبير ثم التأثير فى الأدب والفن. تحافظ الحركة الجديدة فى تعديلاتها الشاعرية كما فى أعمال (كونرادى **CONRADI**، ليلينكرون **LILIENCRON**)؛ حيث الصوت القيّم الناصع، وانتقل الصوت إلى القصة والدراما بعد ذلك بقيمه ونصاعته نفسها الأولى. عندها أحسّ الكُتّاب والدراميون بأنهم ليسوا وحدهم الذين يشعرون بهذه النبضات المُبشرة فى الصناعة الأدبية، بل وإنها تصل فى صحة وعافية إلى الآخرين من أفراد الشعب والمواطنين وإلى صُلب بيئتهم وعلى أرضهم التى يعيشون عليها. ليس فى الوصول غاية الأهمية، بل ولعل الأهمية العظمى هى فى التأثير الذى يُسببه هذا الجسر من الوصول، والذى يُمهد الفرصة

والانطلاق نحو التصدى للماضى الأليم ولكل مُعوقات احتلت نفوسهم من قبل. حتى هذه اللحظات لم يكن شكل هذه الجهود قد تكوّن بعد أو أخذ طريقه إلى الاكتمال. يكتب بليبترو BLEIBTREU أحد كبار الثوار عن الفن للفن L'ART POUR L'ART فى كُتيبّه المعنون (ثورة فى داخل الأدب REVOLUTION IN DER LITERATUR): "إنها ثورة ABSURD أبسيرد لأنها منافية للعقل ومضحكة سَخيفة؛ لأنها تُعلى الشكل فوق المضمون والمُحتوى"، وهو ما يمس اللغة أيضًا - باستثناء الشعر عند كل من ليلينكرون، وكونرادى؛ ولذلك فُهم عبثًا يبحثون عن طريق جديد. فى الدرامات التى تنتمى إلى حركة زمن العاصفة والاضطرار STURM UND DRANG استعمل جراب، وبخنر لغتها فى الدراما، كما كتب القصة على المنوال نفسه چونجز JUNGES، والشاعر الثورى أرنو هولز فى أشعاره الاشتراكية (فى مؤلَّفه كتاب العصر BUCH DER ZEIT). الكل لا يقيم أى وزن للشكل على شاكلة كل من هرفيج أو جيبل.

استقر الهدف فى البحث عن جديد .. بتنشيط وإحياء الأدب الألمانى القديم الذى كان لا يزال عالقًا فى أذهان الجماهير، والذى لم تنقطع الصلة به تمامًا. لم تكن العودة مصادفة، لكن بسبب النبع القديم الذى أفرز قبلاً كُتّابًا وأدباء كبارًا مثّل عصرًا ذهبيًا للأدب الألمانى الأول، وهو الآن وسط هذه العاصفة وزمن الاضطرار. قدّرت هذه العودة الأدب الجديد المأمول به كأدب شبابى مشتعل مُتوهّج بكل ما يحمله من علامات للتقدم وتعديل مناسب ومتساوق يصلح للحياة الأدبية الألمانية، وسط غليان ثورة أدباء شباب، فبعد نظم أدبية آملة يهل على ألمانيا عصر اللا نظام (الشواش CHAOS) من جديد.

لم يكن عصر اللا نظام هذا هو نهاية المطاف؛ فالنقاد من بين الشباب كانوا هم أول من شعروا – وبسرعة فائقة – بأنّ الأشكال الجديدة فـــي الأدب لا تستطيع التعبير عن المضامين الحديثة لهذا الأدب. حتى كبـــار الـــشعراء فـــي ميونيخ المدينة الثقافية الأولى لم يكن بوسعهم الكتابة أو الإبداع الأدبى عن الحياة الجديدة الناهضة أو عن الإنسان الجديد المُرتقب ما داموا عاجزين عن العثـــور على وسائل جديدة للتعبير. هرمان كـــونرادى **HERMANN CONRADI** كـــان أول شعراء الجيل الجديد من الشباب الذى فجرّ هذا السؤال الـــصعب: أيـــن الشكل المناسب لإبداع الحياة الجديدة؟ فزميله ورفيق دربه الأكبر منه ســـنًا ليلينكرون قد وصل إلى شكل شعرى – (طبعًا لم يكـــن شـــكلاً أصـــيلاً أو متساوقًا). لكن أرنو هولز هو الوحيد من بين الكُتّاب والشعراء الألمان الذى استطاع بحث السؤال، ثم وضْع الإجابات الشافية لـــه والحلـــول المناســـبة لمعضلاته، عبْر اتجاه إيجابى وعقلانى.

ديوانه الشعرى (**BUCH DER ZEIT**) لم يُصبه النجاح، أعمل فكره فى أسباب سقوط الديوان الشعرى، حتى اكتشف السرّ، السبب نفسه الذى لحـــق بإبسن، وهو أنّ الشعر المقبل مستقبلاً يمكن أن يكون شبيهًا، بل وعلى مُقربة من النثر.. وعلى كلٍّ فهو لم يحاول مرة ثانية. لم يحقق فكرة أو فكرتين جالتا بفكره من قبل، حتى أعاد البحث والتفكير مرة أخرى مُكتشفًا – بمساعدة من الباحثين النظريين والمُنظّرين – التقنية اللازمة التى لا مناص من الحاجـــة إليها بل واستعمالها فى حياته ومهنته الأدبية، وقد استعملها بعد ذلك بالفعـــل حتى أشرقت نجاحاته.

فى ذلك الوقت كان زولا من أكثر الراديكـاليين الطبيعيـين. استلهم طريقه وتبعه فى رؤيته وطريقة الكتابة لديه عدد من شباب الأدباء الألمـان، فى تمسكُه بقرارته الفنية وخيوط أعماله الشعبية إلى حد كبير. لم يؤثر ذلك فى عضد هولز ولم يُثنه عن عزمه فى استمرارية البحث والتنقيب حتى عثر على الشكل الملائم والمناسب، ولخصه فى التالى:

"DIE KUNST HAT DIE TENDENZ WIEDER DIE NATUR ZU SEIN. SIE WIRD SIE NACH MASSGABE IHRER JEDWEILIGEN . REPRODUCTIONSBEDINGUNGEN UND DEREN HANDHABUNG". (*)

تتمركز الأهمية فى الإعلان عن هذه الصيغة فى الظاهرة – المدركـة بالحواس – فيما بعد زولا والتى تقود إلى مُنحنى آخر يتميز بالجدّية والجديد، ولا يقف أو يستقر عند حدود الحركة الطبيعية الألمانية **TEMPERAMENT** – المزاج الخاص النزّاع إلى التمردّ على القواعد والقيود العادية المألوفة، التى سجلّت قواعد زولا وعاداته وقيوده، ما معنى ذلك؟ معناه إلغاء ووقـف كـل إحساس ذاتى بالعناصر المثيرة للشفقة والعاطفة بالقلب، ومن بداياتها. حتـى هذا الإحساس الذاتى كان مصدر قلق وشك عند زولا، لكن تابعيه من بعـده انفجرت عندهم هذه الأحاسيس الذاتية فى أعمالهم وبلا حساب فـى تـضاد ومواجهة لإنتاجهم، أحيانًا فى شكل واضح وضوح العيان وأحيانًا أخرى فى وضع مُغلّف فى حوار الشخصيات أو الممثلـين.. مواجهـة بـين الحـب والكراهية. هذه المزاجات الذاتية بكل ما تحمله فى باطنهـا مـن أحاسـيس

(*) يسعى الفن إلى أن يكون طبيعيًا على الدوام. لكن إلى أى مدى؟ إن ذلك يرتكز إلى افتراضات وإمكانات كل برنامج وتناسله وتوالده وتكاثر إنتاجه – REPRODUCTION – المترجم.

ومشاعر في مُتن العمل الفني عاقت وعطّلت من رؤاهم الذاتية، ولذا جاءت غالبية قصص زولا على الطريقة الرومانتيكية لدرامات ڤيكتور هوجو، نشعر فيها بالتركيب الدقيق للعناصر المُثيرة للشفقة. أراد هولز الكتابة عن موضوعاته تحديًا أو بمعنى آخر أنْ تحيا هذه الأعمال وفق طبيعتها أو محاولة تقريبها إلى الطبيعية. رأى كتابٌ آخرون أنّ الذات – كما تصوّروا – قد لا تظهر أو تختفي مُندحرة إذا ما أراد الفنان أو الممثل أن يكون موضوعيا وغير متحيّز، أو كان لا يستطيع عرض أحاسيسه في علانية واضحة، كي يعرض وجهة نظره في دوره .. ماذا يرى؟ وكيف يرى المواقف والأحداث والتصرفات؟ الحالة نفسها كانت عند فلوبير، والصيغة نفسها التي اعتنقها في بناء أعماله الأدبية .. في تتابع الكلمات والتعبيرات إثر بعضها، وفي الصدْح الغنائي لهذه الكلمات وفي الإيقاع الواحد الذي يجمع التعبيرات حوله. كل هذه العلامات كانت الهدف الأول والأسمى لأعمال فلوبير، وحتى نظرته الأولى إلى الفكر الأدبي: هكذا أعدّ فلوبير أعماله الأدبية على هذه الصورة وهذا التسلسل الذي سبق ذكره منذ قليل، استطاع هولز أن يقترب من هذه الصورة، وحقق هذا الاقتراب فِعْلاً عندما استغنى عن ملاحظاته وانتباهاته السريعة اليقظة بسبب توقه وشوقه إلى معرفة كل الأشياء من حوله. وأظن أن هذه الطريقة أدت إلى التحوّل إلى اختزال الحوارات وإهمال بعض العبارات وإقصائها عن النصوص وإلى التخفيض بوجه عام. أصبح من المستحيل اللجوء إلى عبارات اصطناعية مُركّبة؛ لأن كل اصطناع مُزيف وغير أصيل كان لا بد من زواله وإزالته من ساحة الأدب، فلا قفز من هنا إلى هناك، لا مكان للتوسّع اتساعًا مُضللا وزائدًا عن الحاجة.. ثم اتجاه إلى التشييد ناحية ما، كل شيء ينمو ناحية الاهتزار، كل

شيء يرتعد في غير ثبات، لكن لا ندرى إلى أين المسير والمصير، ونرى النتيجة أخيرًا عندما تتم الأحداث، لكن لا شيء يحدث وسط هذه الانعزالية.. فهذا الفن كان يمكن أن يعيش ويزدهر في مكان وزمان الأحداث، لأن النموذج المصقول بالانتباه والملاحظة يقود إلى التطور والتقدم.. جديد؟ في ماذا؟ لم نصل إلى رؤية الأحاسيس ولا إلى علاقة مهمة متبادلة يمكن أن تُحسّن من الأمر. المعايشة هي أصعب وأعمق بكثير، ولذلك تتحول الأمور إلى الذات كما لو كانت في أي موقف وأي وقت آخر. في هذا الفن - وفي الفنون الأخرى تِباَعًا - لا يصلح الانتباه المتأخر، ولا بُد من كتابة مثير للشفقة يكون مساعدًا لمواقف من هذا النوع.

طبيعي أن يكون هناك اتساع وتمدُّدٌ بشأن الحدود. هذه الوسائل التعبيرية إنما تعطي صورة فقط أو عدة صور - في أساسها ونضارتها - أكثر اتساعًا من أي كلمات أو عبارات يكتبُها المؤلف نفسه. فقصة عند هولز أو في اتجاهه تكون أكثر وأرحب اتساعًا وأعظم شذوذًا وخطيئة. التقنية هي الأصل في الشكل الطبيعي لأي قصة وإطارها التمهيدي الأول، وكذلك في حال الدراما؛ لأنّ الدراما لم تكن ضمن خطة هولز ولا في برنامجه، ولمّا كانت لا تستند إلى التجربة فكان لا بد لها من التواجد والحضور.. ولأنّ الدراما يتحكم فيها الديالوج ليصبح هو المسيطر عليها من البداية إلى النهاية، فتكفي الكتابة الدرامية فيها، أما انعكاساتها فلا حاجة لوجودها، وهي الصورة التي رآها هولز؛ بينما يرى صديقه مثلاً في استعمال الأسلبة الفنية بديلا قبل أن يخُطّ الكاتب الدرامي أول سطور الكتابة الدرامية. خطاب شلاف إلى هولز يتحدث عن هذه الجزئية، قائلاً: إنّ كل تحول أو انتقال للديالوج إنما هو

قضاءً عليه وعلى بقية عناصر الدراما، حتى لا يبقـــى منهـــا إلا الفرضـــية والظنية HYPOTHESIS، كما أنّ الكتابة هى وليدة الأحاسيس والإيجاب ذاته، والملاحظة الحقيقية، ومصدر الرقابة للأشياء والأحداث. والآن من الـــسهولة بمكان ملاحظة الضرورة فى حضورها؛ فالأحاديث، والحوارات هى الشكل المُصوِّر للحياة والشارح لها، شأنه شأن المادة الشعرية كوسيلة من وســـائل التعبير فى مادة الشعر، مع أن الشاعر يتجه إلى تعبير آخر، فهـــو لا يُعيـــد إنتاج الحياة لكنه يرمز إليها فقط. فى الكتابات الجيدة والكتابات السيئة لـــيس هناك فراغ أو فضاء يعادل طبيعة الكتابة الدرامية. فعادةً ما يعبُر المتفـــرج هذه المساحة بواقع من خياله وهُيامه، فما يكتبه الكاتب الدرامى يحمل العديد من العلامات المهمة. يكتب أرنو هولز – فى أعماله النظريـــة: "الفـــن هـــو الطبيعة تحت درجة (١٠) تحت الصفر" . ودرجة (١٠) هى درجة صلاحية المادة كما يرمز إليها بحرف (X) ومعها إلى جوارها المعرفة والتقنية. هـــذا الأدب المتصل اتصالاً طبيعيًا بالحياة هو الـــذى يـــأتى بـــالوجود، وجـــود ديالوجات تناسب المادة وتتوافق مع تكوينها وتكييفها، حتى تصلح للتفاعل مع التقنية وحتى تُخفض من درجة (١٠) تحت الصفر، فكل تعبير عن ظهـــور نوع آخر سوف يصطدم لا محالة بالمادة حينما يكون فى مواجهتها.

طبيعى أنّ الدراما ليست ديالوجات فقط، خاصة الدراما القديمة التى لم تعبأ كثيرًا بأمر الديالوجات. كما أنّ چان چوليـــان JEAN JULLIEN أحـــد شباب الرومانتيكيين الفرنسيين كتب فى افتتاحية أحد مؤلفاته: إنّ المهم فـــى الدراما هو (ما يحدث) وليس (ما يتحدثون أو يلوكون الكلام) عنه، ولعل ذلك

هو السبب فى أنه لم يقبل الدرامات التى تُمثل على خشبة المسرح متعمدة إحضار الإنسان العصرى والحياة الحديثة. فاليوم بين آلاف الموتيفات والمُحرّكات هذه العناصر الفاعلة التى تُحرك الحدث الصغير بما يملأ المسرحيات؛ وكذا شخصياتها بالأحداث والقضايا والظروف والأحوال الثانوية الفرعية بما تفضحه الأفكار السهلة الضحلة والأحاسيس الخائبة والكلام بغير معنى، بينما هُم لا يتصرفون ولا تحمل ذواتهم أفعالاً وأحداثًا وعبارات كلامية مهمة، إذ من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - العثور على حديث يمهد للفِعل أو الحدث أو يقود إليه فى منطقية وفَهْم. ينظر الناس - والمشاهدون فى المسرح اليوم إلى كل من يتحدث ويُسفسط أكثر مما ينظرون إلى ما تُحدثه الشخصيات - والممثلون من أحداث فِعلية وفاعلة على مسار وطريق العرض المسرحى. فالأحداث الحديثة اليوم - خاصة التى تحدث فى المدن الكبيرة - قد تسبّبت فى إحداث جو عام له صوته المُدوّى؛ لأن أسباب هذه الأحداث وحّدت من العُرف والتقاليد فى المجتمع.

هذا التوحيد - عُرفًا وتقاليد - يجرى التعبير عنه فى الديالوجات. أحسّ بذلك إبسن وسترندبرج فى إبداعهما لشخصية الرجل الحديث، كما نشاهد كيفية البناء الدرامى لهذه الشخصيات فى دراماتهما. سترندبرج فى توالى شخصياته الواحدة بعد الأخرى أكثر منه عند إبسن. لكن إبسن يحتفظ لنفسه بموتيفات رئيسية رمزية. سترندبرج يُبدع مواقف كبيرة وضخمة وعبارات تحملها شخصياته؛ لكنه لا يشترك فى صُنعها كما تبدو فى نصوصه؛ لأنها هى التى تصنع مواقفها بنفسها من خلال أحداثها .. بمعنى

أنها هى المسئولة عن كل النتائج المتتالية، وهى المُحركـة لكـل لحظاتهـا وانتقالاتها، فقط سترندبرج يشرح هذه الشخصيات. وهنا تظهر الطبيعية وقد اجتازت كل الحدود وفق برنامج معين مُخطّط له حتى لو أتـت بجماليـات درامية؛ بسبب جمودها ودون توقّف البتة – ومن غير توسّـع أو امتـداد أو تمديد (وتطويل) وإسهاب، وفى حرصٍ فى الوقت نفسه على التتابع. هذه هى الحالة – حالة الإنسان الحديث – النابعة من الطبيعة التى تُكوّن روح الحيـاة الحديثة والمزاج العام لها، والمتتابع هو الآخر، والنابعة من فروق دقيقـة لا تكاد تُذكر، فروق حسّية مخزونة وعالم من الأفكار ليس بالإمكان الإشـعار بهما. عند شيللر أمكن تقديم وسيلة تعبير كاملة وتامة عن الشفقة أو الرثـاء فى صوت مُوحّد، بعيدًا عن النشاز وفق قاعدة منطقية معقولة سـادت فـى القرن (١٨) تعتمد فى الحدث قوة الصلابة والشخصية المنتصرة فى النهاية. لقد تغيرت تمامًا شخصية الإنسان منذ ذلك الوقت، واتبع الـنهج ذاتـه فـى منتصف القرن نفسه كُتّاب الدراما الذين عاشوا تلك الفترة وبرزت الـصورة الجديدة لشخصية الإنسان فى دراساتهم وبحوثهم الأدبيـة والدراميـة. كـان الهدف من هذا الانتقال والتغيير هو الدفع بكلمات قديمة تحمل عبارات جديدة يُلقون بها (ويدسُّونها) فى حلوق الممثلين. بقى شيللر مع نشاطه الذى التصق به بعيدًا، بينما وضع هولز وتابعوه الخطوة الأخيـرة التـى تجـسدت فـى الجماليات. غير مسموح لأحد بأن يصمت، ولا يجتاز الحـدود إلا إذا كـان حديثه من الأهمية بمكان، خاصة أن أحدًا لم يُفكر أو يُعمِل فكرَه فى السنوات القليلة الماضية؛ عندما انطلق الشعراء أصحاب الشعر الحر **"VERS LIBRE"** الذى تبعت موجتُه آنذاك فى انتصار مرموق شـدّت مـن أزره الجماليـات

وفلسفتها. فالشاعر الفرنسى ڤيرلين[*] فى مؤلَّفه (فن الشعر L'ART POÉTIQUE) يكتب عن هدف الشعر بكل قوة، ويذكر[١]:

"CAR NOUS VOULONS LA NUANCE ENCORE , PAS LA COULEUR , RIEN QUE LA NUANCE".

ويُضيف:

"FUIS DU PLUS LOIN LA POINTE ASSASINE L'ESPRIT CRUEL...".

على غرار أشعار تريستان كوربيير TRISTAN CORBIÈRE، چول لافورج JULE LAFORGUE، جوستاڤ كاهْن GUSTAVE KAHN، وآخرين، المطلوب فى الشعر هو صور، صور فقط لا غير، مزاج، جو عام، معنويات أخلاقية، "ÉTAT D'ÂME" شعراء يقرضون أشعارهم بأسباب ولأسباب، لكن ليس على نمط الطريقة القديمة. ارتفع الإيقاع فى الأشعار عندهم إلى مستوى إيقاع الجو العام للقصيدة الشعرية، لا يحسبون أى حساب للشكل المِتْرى ولا يتعلقون بفن مُعين أو طريقة محددة فى قياس الأشياء، لا مقدمات قبل البداية، بل هناك تكثيف للمعانى وضبط دقيق للأحاسيس ومداها، حتى تصل المعايشة الشعرية عندهم إلى درجة النثر ومستواه.

تم هجْر الكلمات فى هذا النوع من الشعر، تحدثنا سابقًا عن سترندبرج وملاحظاته الخاصة التى نجد لها مثيلاً فى شعر ڤيرلين وفى منهجه الشعرى.

(*) بول ڤيرلين (١٨٤٤ – ١٨٩٦) PAUL VERLAINE، أحد رواد المدرسة الرمزية الفرنسية – المترجم.

(١) ليس المطلوب شيئًا آخر، المطلوب هو ظلّ فقط، ليس لونًا، بل ظل يُرفرف دائما ... نقطة القاتل، الوحشية... وتتفادى النُكتة...

إن أهمية هذه العلاقة بين الاثنين فى هذا التشابه والانسجام والتآخى الذى نلاحظه عندهما رغم انفصال كل منهما عن الآخر، ورغم غياب العلاقة بينهما فكلٌ أتى بفنه – شعرا أو نثرا – بمفرده تمامًا. لم يكن لأحد منهما تأثير فى الآخر، لعلهما لم يعرّفا عن بعضهما شيئًا. اجتهد الألمان بعد ذلك فى طرح النموذج الطبيعى فى الأدب، بينما وقف الفرنسيون الشاعريون ضد الطبيعية (طبعًا فرنسيون) لكن كلا منهما – وفى المبادئ – تَقابل مع الآخر عند روح التقنية. بمعنى أنْ ليس هناك مُطلق على الإطلاق، كل شىء من داخله، عالمُه وإعلانه هو نفسه وقيمته وكل قيمه أيضًا .. المقدرة وقوة المواقف فى كلماته وحواره، لكن هذه العناصر هى عناصر الفن التشكيلى نفسها. فالخط – فى التشكيل – يعنى ويُعبّر عن انكسار الدِين أو الطائفة الدينية، والألوان المحلية رمز الضغوط الخلفية المتوارية، والأشياء تتم بالصدفة البحتة وترتبط بالعلاقات اللونية وبالأجواء المتغيرة دومًا من لحظة لونية إلى لحظة نوعية أخرى، والتكوين الفنى جامد صلب يُعوّض القواعد والأساليب المباشرة البسيطة. وبكلمة واحدة، فكل ما قدّمه التشكيليون وما أطلقوا عليه مصطلح (التأثيرية) كان موجودًا هنا على أرض الواقع فى الفن التشكيلى. جمود المادة هو الصراع بعينه، والسلطتان الروحية والحسية فوق كل اعتبار وبلا حدود، كل مادة بطبيعتها فى انفصال وانقطاع عن المادة الأخرى؛ لأنّ الروح تؤثر فيها بدور لا يُستهان به حتى تُحقق المادة الخام الجمالية والتذوق الفنى للقطعة الفنية التشكيلية، وللإبداع بعد ذلك. فى الفن التشكيلى ليس هناك (مكان جميل) ولا مكان (ميّت)، والنظر إلى هذا الفن

يتوقف على كُنه العمل نفسه الذى يتحتم أن يكون طبيعيًا يماثـل الطبيعـة، فالشاعر فى الأدب والرسام فى التشكيل لا يبحثان عن موضوع جميل.. من وجهة النظر الفلسفية هذه أنهما لا يبحثان فعلاً عن الجميل؛ لأنهما يريان كل شىء جميلاً بالفعل إذا ما دققا النظر مليًا.. بـل ولعلهمـا وبقيـة الأدبـاء والدراميين والتشكيليين يبحثون عن أعمال تُـصيب المـشاهد بالغثيـان أو القرف؛ لأن التعبير فى الفنون يجب أن يُصوّر كل عمل من أعمال الحيـاة حسنًا كان أو سيئًا. كتب كونستابل(*) أحد أكبر الرسامين التـأثيريين يقـول: "طوال حياتى لم أشهد عملاً فنيا أو غير فنى سيئًا".

تصل إلى الوجود (درامية) جديدة على المنطق السابق نفسه؛ إذ أظـنُ أنه لا داعى الآن إلى التفصيل فى هذه الحقيقة. حقيقة أنه لا يمكن العودة إلى الديالوج القديم السابق بعد وجود الدرامية(**) الجديدة، فهى لا تقبل شكلا أكل عليه الدهر وشرِب، ولا تستطيع حتى التأقلم مع علامات وأسلوب الماضى؛ ولذلك توقّف وانتهى التركيب الدرامى القديم كما باء بالفشل وعدم التحقيـق التصنّع والاصطناعية، وكل ما كان يُثير القلق فى الدراما. الدراما الجديـدة تُمهّد للتطور الدرامى البطيء المتماسك دون إسراع أو تسرُّع، وتعمل علـى السهولة واليُسر، بلا قصص أو حكايات وبلا مشكلات أو تعقيدات أو مشاهد

(*) چون كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧) - JOHN CONSTABLE رسام إنجليزى عاش فـى القـرن (١٨)، واشتهر برسم لوحات كثيرة للريف الإنجليزى - المترجم.

(**) الدرامية هنا تصف نوعا جديدا من الدراماتورجيا لم يكن سائدا من قبـل، ويحمـل صـورة وفلـسفة وتوجّهات علم الدراماتورجيا لبيرز واضحا فى الدراما كتابة وتمثيلا. حمِل جديد كما فى دراماتورجية كل من أرسطو من الميتافيزيقا، دراماتورجية هامبورج، وبرخت - المترجم.

مثيرة متوترة.. هذا النوع من الدراما المقبلة – بدراميتها الجديدة – نجده عند إبسن، والبادئ عند سترندبرج .. دراما بوليفونية **POLYPHONIC** متعددة الأصوات، متعددة النغمات، ثم متفرعة الأصوات ومتفرعة النغمات بعد ذلك. هذه الدراما – وعلى وجه الخُصوص مع الطبيعية – تأتى بطابع خاص ودقيق تستهدف فيه القصد والعمْد فى قليل بلا ضغوط أو جبرية؛ وإنما رقة ورشاقة وسْط ميلوديا غير زاعقة أو طاغية على العناصر الدرامية الأخرى.. وهى بهذه الدرامية – الدراماتورجية إنما تُصبح موازية وقوة متوازية **PARALLEL FORCE** مع التطور الدرامى، ولذلك نصل إلى الفن المستقل الذى لا ينتمى إلى شىء، كما فى الموسيقى الحديثة أيضًا.

وأخيرًا، أو على الأقل الآن – تنفصل الدراما عن خشبة المسرح، لأنّ الطبيعية تطلّبت خشبة مسرح على شكل ومهمة جديدة لم يسبقها شبيه أو معادل أو مشابه لها، حتى تتعود الجماهير المسرحية على شكلها الجديد، ثم كى تتعلم هذه الجماهير قبول وجهة النظر الطبيعية هذه، ولِتُسلّم بحقيقة وعظمة تأثير خشبة المسرح على الدراما الطبيعية التى أثّرت قديمًا – وقبل فترة الطبيعية والمسرح الطبيعى – بعكس ما تقدمه خشبة المسرح الطبيعية الحالية، لكن هذه الرؤية فى فلسفة خشبة المسرح ودورها فى التأثير الدرامى وعلى الجماهير – خاصة أنّ التضاد التراجيدى هو المُسيطر على كل مواقف الدراما الحديثة – قد اجتازت الحدود الدرامية فى الطبيعية؛ بما أظهر أنّ كل النتائج التأثيرية والفاصلة أفرزت نموذجًا غير ملائم، وهو ما جّدد مشكلة فنية جديدة تصطدم مرة ثانية بمهمة خشبة المسرح وحدود تأثيراتها على

الجماهير. (فيما يختص بلفظة الاصطدام أو التصادم والسيطرة فقد كانت بمثابة ضغوط جمعت إلى جانبها أشياءً من القديم، وخلفية تمثل ضغوطًا وعقبات وعوائق بالية من الماضى)؛ ومع ذلك لم تستمر حالة التصادم طويلاً؛ لأن خشبة المسرح كانت فى حاجة واضطرار إلى التأقلم مع الجديد. كان لا بد من التقارب مرة ثانية بين الدراما وخشبة المسرح عندما انفرج هذا التيار الجديد، لكن الجماهير لم تستطع تقبّل هذا التقارب والاقتراب مرة أخرى، لم تتعود عليه حتى تقبله عن رضى، لأنه كان لا يزال يعيش فى الصورة القديمة بين الدراما والمسرح.. عندما بدأ التأثير الجديد يفعل فِعله لم يبق إلى جانب وجهة النظر القديمة فى التأثير إلا القدامى المتمسكون بالتقاليد والأعراف. استهدفت الدراما الجديدة إيقاظ التوتر الراقى المُتودد إلى الجماهير، وبعث نوع من علاقة الود والحميمة بين خشبة المسرح والجماهير فى الصالة، ما أدّى – بعد فترة وجيزة – إلى إحداث انتباه يقظ، حَرَص على إفساح المجال لعلاقة مؤكدة صافية بعيدة عن اللبس أو سوء التفاهم بين الخشبة والمتفرجين، تمامًا كما كانت العلاقة سابقًا فى المسرح القديم. تولّد إحساس عميق ورائع وأكثر تكثيفًا عن ذى قبل عند الذين يئسوا من بعض فئات المتفرجين، عندما كانت أهم أسباب يأسهم النهايات المُختلفة فى الدرامات القديمة، والسعى وراء المشاهد الطويلة بلا هدف أو رجاء أو منفعة للدراما، وهم نفس صنف الجمهور الذى اصطدم بكل تأكيد مع تباشير الدراما الجديدة واتجاهها الجديد أيضًا. هنا تتقابل الدراما والأدب مرةً ثانية مع الفن التشكيلى (الأدب الجديد فى لقاء مع الفن التشكيلى الجديد)، ولكن لأن التشكيل

يستند إلى الفسيولوجيا كسبب فى الفن التشكيلى؛ فإن التأثيرية فـــى الـــصور الفنية فى مرحلة تابعة كانت فى حاجة إلى الانتباه الأعمق للمتفــرج وقــوة بصرية على مدى أبعد بطبيعة الحال.. حتى وصل إلـــى إبــداعات الفنـــون التشكيلية التأثيريين الجدد بحركتهم الفنية (الانطباعية)(*). يخلطون الألـــوان خلطا مُميزا يُحدث رنينًا TUNING يخترق المُشاهد.

(٣)

ينسلُّ سرًا أرنو هولز (ومعه صديقه چوهانز شلاف الذى كتب عديــدا من القصص، واشترك مع هولز فى كتابة أولى دراماته للمسرح). فى البداية لم يُسمع أى صوت لواحدٍ منهما، لأنّ صوت وضـــجة بليبتـــرو وجماعتـــه وألبرت وجماعته أسكتوا وأخرسوا أى صوت جديد، حتى إنّ عالم الجمـــال هرمان باهر HERMANN BAHR لم يكن قد تعــرّف علـــى الأصـــوات أو صداها أو أهمية الأعمال التى كانت تُقدم وتُعرض على خـــشبات المـــسارح آنذاك، واعتقد أنها أعمال لا تزيد عن كونها امتـــدادات لفلـــسفة زولا فـــى الأدب، وأنها دخلت إلى مرحلة من مراحل المبالغة على يد الفرنسيين. أكـــدّ نظريتـــه ورأيه هذا كتابه المعنون (الطبيعية الخالية من الهواء الطلـــق) –

(*) الانطباعية الجديدة NEOIMPRESSIONISM أو كما يطلق عليها أيضًا الانطباعية المُحدثة، مـــذهب فـــى الفن نشأ فى فرنسا فى أواخر القرن (١٩)، واتسم بمحاولة جعل الانطباعية أكثر دقة وإحكاما من ناحية الشكل، وباستعمال خطوط مؤلفة من نُقط فى التنقيطية POINTILLISM. أبطـــال الانطباعيـــة المُحدثـــة: جويا، تيرنر، ديلاكروا، مونيه، ديجا، رينوار، كورنث، رودان – المترجم.

"DIE ÜBERWINDUNG DES NATURALIZMUS". كان رأى باهر تقريبا هو رأى الجميع.. نفس رأى براهم وشلنثر SCHLENTHER وبقية شباب النقاد، باستثناء رأى مؤلف درامى عجوز وهو ممثل قدير أيضًا - فونتان، الذى أحسّ بوعيه وخبرته الدرامية الطويلة أنّ شيئًا جديدًا، وحدثًا غير معتاد قد أشرف على الظهور.. هنا فى هذه اللحظات يتحول طريق قديم إلى طريق جديد آخر، ومن اللحظات نفسها تشرق شمس الشعر الجديد على فجر وضّاء. ثم بعض الشباب الذين كتبوا الشعر بلا هدف يرجى وبلا معرفة بالأصول الشعرية ولم يعرفوا قط الوجهة الصحيحة فى قرض الشعر ولا الانتماء الأدبى لقصائدهم الشعرية التى كانوا يكتبونها (بالسليقة)، فجأة يبرز هؤلاء الشباب ليُقدموا شعرًا يفوح بالدرامية. برزت جهود الصديقين فى أشعارهم، نتائج ناجحة لأعمال هولز الشعرية - الدرامية، وأعمال چوهانز شلاف الفيلولوجية المتعلقة بفقه اللغة التاريخى والمقارن، وبدراسة اللغة بوصفها أداة للتعبير وحقلا من حقول البحث يُلقى ضوءًا على التاريخ الثقافى. عمل الصديقان معًا حتى وصلا إلى مشارف الأدب الألمانى الحديث. شعر أدباء آخرون بقيمة الثنائى المُبتكر، فأتباع بايرون مثل: هاوبتمان، وشعراء الإيامب، والمقلدون الناقلون عن زولا فى قصصه، وجدوا ضالّتهم فى قصص وأعمال هولز وشلاف (مع أنّ درامته الأولى المُعنونة "قبل شروق الشمس" VOR SONNENAUFGANG - يبدو فيها التأثير مسيطرًا على كل شيء غريب)، وفى مسرحيته الثانية "عيد السلام" DAS FRIEDENSFEST استقر أمره واستطاع تلبية كل أفكاره وأهدافه. بعدها

خضع كُتّاب كثيرون لفكره ومنهجه إيمانًا صادقًا به. أما الذين ادّعوا البطولة والإبداع سابقًا فقد اختفوا من ساحة الميدان، وفى ثمانينيات القرن كانوا فى ظل النسيان. بعد فترة قصيرة تكوّن مسرح فرى بيهن على يد عدد من الشباب كان أبرزُهم هاوبتمان، هولز. براهم، استطاع المسرح الألمانى هذا إبداع خشبة مسرح جديدة تتناسب مع مسرحيات هؤلاء الدراميين. يصل براهم إلى قلوب الجماهير الألمانية بإخراجه الدرامات الطبيعية وفق أسس وعلامات المذهب الطبيعى فى الإخراج المسرحى. تمرّ ثلاث سنوات على إنشاء المسرح استطاع فيها أن يُوطد علاقات وُدّ وحميمة بينه وبين الجماهير الألمانية، ويعطى صورة جديدة لمعالم الأدب الحديث. لقد وجد الشاب جرهارت هاوبتمان طريقة تعانقت مع طبيعته وحنكة شخصيته القيادية "كرجل نموذجى للقيادة" **REPRESENTATIVE MAN** –، يقود الكُتّاب الآخرين من حوله ليُثروا الدراما الألمانية على طريقة هاوبتمان ومنهجه فى كتابة المسرحية الطبيعية فى مدن ألمانية فى هارتل **HARTEL**، هال **HAL**، هيرشفلد **HIRSCHFELD**، روزمر**ROSMER**. عرض هاوبتمان دراماته فى باريس التى كانت دائمًا ما تستورد عروضه إلى فرنسا من ألمانيا بما كان يمثل بحق صورة مُشرفة للأدب الدرامى الألمانى. يتكون المسرح المُبشّر الجديد لتخرج على خشبته فى سرعة خاطفة أعمال من قاع الريف الألمانى بكتاب قرويين، وتولد الأوبريتات، المسرح الكوميدى، الممثلون العصريون الذين هم حتى اليوم أبطال وبطلات المسرح الألمانى. عام ١٨٩٤ حين قاد براهم المسرح الألمانى كان يقف خلفه عباقرة كُتّاب الدراما وأعظم الممثلين

الألمان حتى صار المسرح الألمانى هو المسرح الأول فـــى كـــل ألمانيـــا، وأصبحت مدينة برلين عاصمةً لإمبراطورية الآداب والفنون. وســـط هـــذه الحركة الثقافية الكبرى التى فجرّها هولز لم يُصبه نصيب كبير من المجـــد والتمجيد، إذ سرعان ما انطلقت الحركة بعد أن تجاوزته عندما اتجهت إلـــى تجريب فى الشكل؛ لذلك حاول هولز البحث من جديد فى تقنية أخرى جديدة حتى يكتب قصصه ودراماته وفق ما كان يبحث عنه فى التقنية الجديدة، لكن الكتابة التى فكّر فيها لم تخرج قط إلى حيّز الوجود؛ إذ لم يستطع مع عبقريته وقُدراته فى توجّهه للجديد من التقنية المأمولة أن يلتقـــى الفكـــرة التجديديـــة ليدخل إلى نطاق التحقيق، لأن الفكرة المثالية هذه لم تتوافـــق مـــع قدراتـــه وعبقريته، لم يحدث التّماس .. صحيح أنه أكمل صورة التقنية فى مُخيلتـــه، وأنه عرف رأس المشكلة، وأنه كان على ثقة من الفنانين الـــذين ســـينفذون ويُحققون أهدافها، لكن المشكلة – ولم يكن ذلك مصادفة – أنه رأى– ولـــيس باعتباره شاعرًا – أنّ المشكلة تقنية خالصة وأن هذه التقنية ليـــست شـــكلاً حقيقيًا وأصيلاً، فإذا ما فكّرنا وقلّبنا البحث يُمنة ويُسرة فـــسنجد أنّ الفكـــرة الجديدة عنده لا تزيد عن كونها سلبية بحتة، ولا تُنتج شيئًا كما لا تأتى بجديد. فأهمية القاعـــدة النظريـــة للثـــورة الطبيعيـــة هـــى فـــى اللـــوح الأملـــس TABULS RASA خاصة فى الأدب الدرامي. فكل وسيلة من وســـائل الأدب القديم على غرار ما وجدناه عند إبسن هى وسيلة عديمة الجدوى عقيمـــة لا تحمل أى عناء، وهو ما تأكد سابقًا، وكان لا بد من إبعاد هذه الوسائل والقفز عليها حتى تصل الدراما إلى الوجود، أو على الأقل حتـــى تكتـــشف: هـــل

وصلت الدراما إلى جديد، أم لم تَصِلْ؟ اعتقد هولز أنّ الطبيعية عندما جاءت حملت معها شكلاً جديدًا، ظانًا بأنّ الإمكانات التى أضافها إلى الدراما (أسلبة وتغييرًا) فى التقنية قد أعطت الدراما دفْعًا إلى الشكل الجديد! الذى يؤكد خطأ هذا الاعتقاد أنه لم يعترف قط بمشكلة الأشكال هذه من قبْـل. فالـشاهد أنّ الحركة الرومانتيكية سواء أثناء ميلادها فتكوينها فانتصارها لم يأت فى يـوم من الأيام ذِكْرٌ على درامية الحركة ولا عن الشكل للحركة. فالـديالوج هـو الذى أرسل بالطبيعية إلى الدراما، لكن الديالوج يـوحى بـروح الشخـصية ويبوح بأسرارها الداخلية، مثل وسيلة التعبير عند الشعر، عندما تقف الحقيقة – بمادّتها – قريبة من أى أسلبة مساعدة حتى تظهر أمامنا الشخـصيات حيـة فاعلة لتكشف عن أحداثها الداخلية – الروحية المُعقَّدة. لم نتقابل مع لفظة أو كلمة واحدة تُشير إلى الديالوج أو الأسلوب أو وسائل التعبير الدياليكتيكية أو الرمز أو العلامة التى تهدى إلى شىء أو معنى.. بـل إن الطبيعيـة تُفـرّغ الديالوج من مضمونه وتُنحّيه جانبا، وتُطيح بالخطوط الحادة الرئيسية حتى لو كانت تُشير إلى أيام الأسبوع. يمكن تصوّر موقف الطبيعية علـى هـذه الصيورة – رغم شكلها المُؤسلب – على أنه مناسبٌ للأحاسيس الحياتية مثل أشكال الديالوج الطبيعية. أضف إلى ما تقدم، إذا ما كان الديالوج الطبيعـى يُعبر بكلامه وحروفه عن الشخصيات؛ فإنه فى الوقت نفـسه يمـتص كـل مظاهر الأحداث وفعالياتها ويقضى عليها. مـصير الشخـصيات الحاملـة للديالوج لا تخسر مصيرها الخارجى فقط داخل حيّز الـدراما (بـسبب مـا تعودوا أن يقولوا إنّ الديالوجات لا تصنع شيئًا)؛ لكن الخسارة تصل إلى لب

الدراما أيضًا، لذلك فإن الطبيعية – فى الأغلب – هى طريق نحو أسلوب جديد. نعرف أنه لا بد من عملية الأسلبة خاصة عندما نتيقّن أنّ الأسلبة القديمة غير كافية على الإطلاق كما يُردد تاريخ الآداب. الأسلبة عادة ما تكون اصطناعية، وحينما نحاول صب القديم من الأسلبة فى إطار التعبير عن الأحاسيس الحديثة أو العصرية الآنية، فسوف نرى الكذب والخلل بعينه، وذلك لأنّ نظْرتنا ورؤيتنا وأحاسيسنا لا تتفاعل مع هذه الأسلبة ولا تنسجم إن لم تكن تتصادم مع خطوطها ومسلكها ومجراها. فالأسلبة فى حاجة إلى الطبيعية حتى تكسر وتقضى على هذه الخطوط ومسالكها ومجاريها التى لا تقول لنا شيئًا نافعًا. على مستوى النظرية ترفض الطبيعية كل إمكانات الاصطناع وكل نماذج الحاجات لهذا الاصطناع. كان هذا بمثابة تدمير قوة الصنم. لن يكون بالإمكان تدمير أسلوب قديم بواسطة أسلوب جديد، إذ لا بد من مواجهة عناصر على غرار تعرية الأسلوب وكشفه وإعلان موقفه من الحياة، لنثبت أنّ الأسلوب نموذج للاحياة وغير قابل للوجود أو الاستمرارية فى هذا الوجود. هذه هى الطبيعية، لا مناص من الإطاحة بالتقاليد والأعراف وتحطيم قيودها، لكن الفن لا يستطيع العيش والتنفس فى حرية؛ لأنه – وعلى الدوام – يعمل على الارتباط بروح الجماهير ووجدانها بسبب الثيمة العضوية التى يطرحها من مادته على الجماهير. لم تنجح الطبيعية فى استتبات أسلوب جديد حديث، بل ومن المؤكد أنها لم ترغب فى ذلك.

كانت الطبيعية صادةً ومعطِّلة لكل تجديد فى التقنية. يمكن أن تكون التقنية الطبيعية مفيدة ناجعة للمؤلف الدرامى – المسرحى وناجحة – كتقنية –

لاتجاهه الروحى والنفسى لكنها تعجز أن تقول كلمة واحدة عن أسلوب هـذا الكاتب الدرامى. لم تكن هذه الحقائق عن الطبيعية معروفة عنـد ميلادهـا، فكثيرون قدّروا جهدها وجديدها، وباحترام زائد عن الحد، وبعد انتـصارها الضئيل والضعيف لم يستطع مناصروها أن يُضيفوا أى جديـد مهـم إلـى خصائصها. لقد ظن تابعو هولز وتلاميذه أنهم بعد النصر سـيعثرون علـى الحجر الذهبى للأخلاقيات الأدبية الذى سوف يعلو كهرم من الأهرامات فـى العالم. عندما كتب بعض النبهاء من الكُتّاب درامات طبيعيـة جميلـة ظـن الجميع أنّ الحركة الحديثة وصلت إلى أهدافها، وفى الوقت الـذى أراد هـذا الجمْع من الكُتّاب الوصول لآمال كُبرى ومكانة رفيعة للآداب سـرعان مـا اصطدموا – ومعهم طريقتهم – بالمشكلات تلو المشكلات وبالعجز عن السير فى اتجاه التطور.

الفصل العاشر

إمكانات الطبيعية وحدودها

الدراما الطبيعية – كما رأينا – مُشيدةٌ على الديالوج، وطبيعة الديالوج مُخططة على علم العمارة وفنون العمارة المنطبقة على أصول هذا الفن – الطبيعي، وفي اتساع على مدى الشخصيات المسرحية والأدبية – في القصة والشعر والرواية، وفي حدود البيئة أيضًا.. وهذا هو العجيب في هاتين النقطتين. مع أنهم أرادوا الاقتراب من الحياة على الطريقة البوليفونية ولم يُقدَّر لهذه الطريقة النجاح، فإن الاتساع والتقسيم كان حيويًا مُفعما بالنشاط. إن الخطأ في النظرية الطبيعية يكمن في هذا الاتساع، وفي هذا الإهمال لبعض العناصر التي تُجسّد ما خلف الفن وتتضمنها الحياة في تكثيف شديد ومُهم والتي تضع المعادل الموضوعي للحياة في مكانه الفني، وكذلك في التخفيض لـ ("X") – الدرجة. ومع محاولاتهم للأخذ بقدر يسير من الحياة، فإنهم قد أخذوا شيئًا بالفعل، إذ كان لا بد للصورة الطبيعية عندهم من أن تُحقق شيئًا، وأن تؤثر بشيء ما، وأن تتفاعل الصورة لتأكيد وإثبات شيء بالضرورة. إن كل أفكار للتطور عندهم كانت تتعارض مع النظرية الطبيعية. فإذا ما افترضنا أنّ الكاتب أراد أن يبتعد عن التعبير الذاتي **SUBJECTIVE** (أو أنّ اختياره لموضوعه لا يَمُتُّ بصلة إلى الذاتية) حتى تجرى الأحداث

أمامنا فى طبيعية الاستمرارية وأنه يعطى الأحداث أهميتها لإثبات التوازن أو الانسجام، فإن الدراما تتحول فى اللحظة نفسها إلى بنية غير سويّة تكشف عن البهيموث .. الإنسان الضخم القوى كما نرى فى متتاليات الأحداث القصصية أو نهاياتها عند الطبيعية. إذن هناك حاجة إلى التركيز والنهوض بعناصر وأشياء أخرى، ثم إيقاظ الصورة الخادعة والمُضللة للبصر ILLUSION وبدون أن تظهر على العيان. فى الطبيعية كان من الضرورى فى الخطوات الأولى منها التنازل عن بعض قواعدها الأساسية وفحصها (على طريقة خُذْ وهات!)، ولم تكن فى هذه التنازلات عيب أو خطيئة. لم تكن فى محاولات الارتقاء بالطبيعية أى صيغ طبيعية رئيسية، الرؤيا التى أفرزتها الطبيعية كشفت عن ملايين الأشياء البسيطة جدا تُسيطر على الحياة. يمكن أن تكون الحياة حقيقية والحق فى جانبها، ومن هذه النظرة فقط يمكن ملاحظة الاتصال والعثور عليه فى الملاحم والملحمية، حيث هذه الصغائر والأعمال البسيطة يمكن إبرازها بطريقة شاملة EXTENSIVE، مناسبة وصحية للتقنية الطبيعية المُختارة لها. أمّا فى الدراما فلا، ولن يحدث ذلك أبدًا؛ لأنّ الامتدادية واتساع النطاق لن يعطيها تفوّقا أو ميزة ما، وحتى لو عوّض اتساع النطاق إيراد عمل أو شيء صغير أو بسيط ليكون رمزًا، فإن جزءًا منه سيُصيب المضمون والمحتَوى، وجزء آخر لن يُسمح له بالمرور أو التحقّق بسبب طريقة الوصف أو التصوير الطبيعى. وهنا يُزيّف المنظور الدرامي الفكرة والتصوّر.. وبالضرورة الجبرية ستتحول الأشياء والأعمال إلى الرمز، بينما مادة هذه الأعمال الرمزية فى بنائها والتقنية هى الأخرى؛ سوف تفقد الانسجام مع هذه الأشياء والأعمال، بسبب النظرة الطبيعية،

وقُربها من النظرة الذرّية وتلامسها مع الحياة. إذن، فتنظيم الأعمال هنا يفرض حدودًا تقطع الاتصال وتشُد طرفيه إلى بعضهما لتُنشئ نظامًا مُستدعًى من الخارج. اتبع أنزنجريبر في مقصده هذه التعليمية التى حققت له إنشاء نظام خاص حتى لو سببّت الأشكال عنده تنافرًا فى الأصوات وعدم انسجام. هكذا كانت الطبيعية مثله تمامًا وعلى شاكلته. فأنزنجريبر لم يعترف ولم يعرف الصراع التجريدى، لكنه وبكل عقلانية وفَهْم وفْق القاعدة الفنية عنده التى كانت بسيطة ساذجة ونظرة طبيعية أيضًا. عرف الواقعى الكبير فونتان هذه الصورة من البداية، عندما كتب هاوبتمان دراماته الأولى إذ قال: "استكمالا لإبسن"؛ لأنه أحسّ بأنّ كل شيء هو فى داخل الدراما، تمامًا كما أحسّ إبسن، ولم يكن هناك شيء يُسبب له الإزعاج: كل شيء يفوق حد السكين أو سِنْ القلم حتى ينكسر فتتلاشى حدّته .. نهاية الأسرار (فى الدراما). يقول أصحاب الأسلوب الواقعى: إن ذلك بسبب الهوى والنزوة عند الفلاسفة والرومانتيكيين. لكن النزوة عند إبسن – كما وصفها فونتان – لم تكن إلا إمكانية أسلوب لا أكثر، استطاع بها إبسن أن يصُبّ الدرامية فى درامات المواطنين، وفى أحداثهم البسيطة اليومية والعادية. أقلعتْ الطبيعية عن هذا الأسلوب، وضحّتْ بكل المعمار والمُخططات المعمارية فى جهودها. فالدراما الطبيعية – وفى عقلانية – قد ابتعدت عن نظرة الصراع التجريدية وعن التعبير عن هذه النظرة. لم تستبدل بها نظرة أخرى، وما حددته وقررّته للشخصيات بينها وبين بعضها يحدث فى زمان ما ومكان ما تحديدا، يحدث مرة واحدة حسب الحادثة تحديدا، ولأنّ للبيئة تركيزًا وتكثيفًا شديدًا بحسب تصوّر الفكرة. الصراع التجريدى فيها الذى يبقى عادة فى الخلفية أو بمثابة

الرمز، فإن الحادثة تتحول مُنتقلة إلى الرمزية لتستقر فوق المعنى والمغزى العام والشامل لها، وساعتها تتوقف إمكانات التأثير الدرامى. هذا الخطر الداهم للطبيعية فى الحدث، وفى البيئة وعلى البيئة، وفى الأحوال والظروف وفى الأحداث جميعها بلا استثناء، الهدف منه هو التركيز على نمط من الأنماط، مع الأخذ فى الاعتبار هنا أنّ الأنماط السوسيولوجية المُستدعاة والمأخوذة من الحياة ليس بوسعها منح الأنماط الدرامية شيئًا ما لم يكن هذا الشئ موجودًا فى المادة الدرامية ذاتها أو فى صُلبها، وإلا لوصل الشيء إلى متضاداته التى لم تؤخذ بعناية من البدايات. كان لا بد من الاختيار والانتقاء، لكن التركيز أو التكثيف لم يكن نابعًا أو مُستمدًا من روح الدراما، ولذلك فهو لا يمنح أى اكتمال أو تمامية للأسلبة المصاحبة له.. ومع ذلك فقد وصل إلى الدراما ما أرادوا له عدم الوصول: الصراع التجريدى، لأن الرؤية المُنبثقة عن الطبيعية لم تُخفِّض من كل حدّية التجريد (أو تُبلى من حدّ سنّ القلم الحاد)؛ لأنّ عمومية وشمولية الفكرة التجريدية بواقع من النظرة العلمية لها معناها ومغزاها فى الحياة (فى الموروثات وفى البيئة)، كما فى النظرة المقتصرة قبلاً، لكنّ اكتشافها والوقوف على بواعثها من الناحية الفنية ومن جانب السؤال التقنى؛ يُبيِّنُ أنّ طبيعة النظرة لم تصحبها إمكانات الابتعاد والتحجيم للفكرة التجريدية. النتيجة: إنّ اختلافا يظهر بين النظرة والتقنية. ولأنّ الأسئلة والقضايا الخاصة بالتقنية تقف على الدوام فى المقدمة؛ فإن المتتاليات لهذا الاختلاف أنها تطرح أسلبة الدراما الطبيعية وكأنها فى غير وجود؛ حتى لا ينتبه إليها أحد من المتفرجين ولا يُمعن فى معمارها على خشبة المسرح. من الصعب – إن لم يكن من العسير – فضْح المعمار، حتى

لو تم ذلك الفضح فى لحظات من هنا ومن هناك، فإن الحصيلة فن كاذب لا محالة وليس فنًا أو عملاً جديرًا بالاحترام. فبعد خداع يكــون الأصـــل فـــى العملية الفنية فإن الأمر يصبح مُخيّب الرجاء مرئين، بـــل وضـــعب الوقـــع أيضًا. هذه المعضلة الكأداء وهذا السؤال الصعب لا تستطيع الطبيعية حلّه أو الوصول إلى إجابات عنه. أحيانًا تقترب – وجبْرا لا اختيارا – من أســلوب إبسن (فى مسرحية "عيد السلام")، لكنها تتفادى السؤال كما تتفادى إجابـــات كاملة عنه، ولذلك تلتقط الطبيعية ما تستطيع التقاطه من قيم لا هى حقيقية ولا هى جديرة بالتحقيق. أحيانًا ما تلجأ إلى عدم التركيز وبذلك لا تتحقق نقـــاط وأعمال مهمة لتبقى بعيدة عن الإنجاز، لأنّها تحمل تأثيرات مُزيفة مُحرَّفـــة وعن قصد لا ينتمى إلى أى أساس.

تخسر التأثيرات نفسها بنفسها. فأى دراما طبيعية فى حاجة إلى ظِـــل دقيق وفارق لا يكاد يُذكر، يبدو خافت الصوت بما لا يمكن معه الوصول إلى درجة التأثير القوى الفعّال، هكذا هُم الطبيعيون الذين تخلّوْا عـــن عناصـــر التأثيرات القوية الكبيرة (الرجـــال المعزولـــون **EINSAME MENSCHEN**، عائلة سيليكا **FAMILIE SELICKE**)، أو تـــصاعد موقـــف فجـــائى ملـــىء بالألوان أو الصوت الخفيض الحنون بلا هدف أو نتيجة يأتى أحيانًا بتـــأثير ميلو درامى (كما فى السيد إلز **MEISTER ÖLZE** فى مسرحية "قبل غروب الشمس"). غاب كثير من المتتاليات والتوابع؛ فالطبيعية فى حاجة إلى كثيـــر من الوسائل كأى اتجاه أُسلوبى فى أى من الـــدرامات. تتهـــدّم الاقتـــصادات المادية للدراما، وتصبح طويلة ممطوطة وأكثر إرهاقا وتعبًا، ومليئة بكل ما

هو غير مُهم للدراما ذاتها. كثيرًا ما انتقد مؤيدو اللا درامية هذا النوع من الأساليب، وأكثرهم كان لديه الحق فى الرأى والنقد لكن دون أن يكشفوا لنا عن الأسباب الجوهرية لآرائهم. تبدو الأعمال – والدرامات الطبيعية الجيدة فى فكرتها، وفى مسارها الذى يلتحف بالدرامية، لكن تبقى المشكلة فى تبعثر هذه الدرامات الجيدة وسقوطها، وصعوباتها، وطولها (ومطّها)، وكل العناصر والإشارات إلى اللا درامية.

لكن كل هذه العناصر والإشارات تؤثر عكسيًا من جديد فى أكبر وأعظم الأعمال الطبيعية.. على الديالوج: لأنها تستهدف الرشاقة والذوق وتصل بهما، ومعًا إلى الفراغ والخواء، وليس إلى اليوم والحدث اليومى العادى، أو كما يقول آخرون، على غرار الانكسارات **CAUSSUR** التى يتعين وجودها فى كل الدرامات حسب رأى الفرنسيين، مهما كانت البيئة التى تجرى فيها الدراما – والمسرحية، على اعتبار أنّ ما يحدث من إطالة (ومطٍ) إنما هو مقبل من الداخل .. من الباطن الدرامى. يحدث شىء وبعده شىء أو حدث آخر فى كل مكان. ظِل من فارق دقيق لا يكاد يُذكر، ومع ذلك فهو ظل ميت لا حياة فيه ليسير بالدراما إلى الأمام. إنه بالإمكان حذف كثير من الأجزاء الدرامية المهمة فى أى دراما طبيعية وبالسهولة كل السهولة لمن لا يعرف النص الأصلى – المطبوع مثلاً – دون ملاحظة هذا المحذوف ساعة التمثيل والعرض المسرحى. أما الملاحظة واكتشاف مثل هذا الحذف فإن الأمر يقتضى انتباهًا شديدًا ويقظة دائمة عندما يتم تركيز معين على مكان لا داعى لوجوده أو بتكثيف اتصال على شخصية غير ذات أهمية فى الأحداث، أو عندما يُشير موقف إلى جانب جديد من جوانب مكان غير مهم بالمرّة.

هنا يبرز أمامى سؤال مهم: هذه الملاحظات السابقة ما قدر أهميتها الدرامية؟ بمعنى أنّ رسْم الشخصيات ودورانها فى الدراما، والشخصيات المسرحية بكل جوانبها وسلوكها المرئى، إلى أى مدى يمكن لها أن تُضيف قيمًا وحقائق موضوعية إلى حصيلة الدراما؟ هل يحق بذْل التضحيات فى حرية بعيدة عن الجبرية؟ ثم ما قيمة ووزن هذه التضحيات فى حالة وجودها؟ بعبارة واحدة أقول: يُمكن، إذا كان هناك قانون أو تشريع جماعى يحمى ويصون التأليف أو التركيب الدرامى **COMPOSITION** أو وجود عمل واضح المعالم يحمل الإنصاف لكل شخصية مسرحية. نحن نعلم أنّ الشكل الدرامى للتناقض الظاهرى فى دوراته التأثيرية كلما كان الوهْم والخداع قويًا فيه وفى نسيجه وجذيّته بقى نافعًا ومؤثرًا. هذا الخط الباقى إلى جانب العمل – وحتى لا نُسفسط كثيرًا فى المتشابهات وشبيهاته – ما هو إلا (علاقة المصير ذاتها). الشخصية الدرامية عادة ما تعيش مع علاقةٍ ما المصير لها فى المسرحية، وحتى علاقاتها بالشخصيات الأخرى داخل المسرحية، فهى فى مقدمة ما تصنعها لها وتحددها العلاقة المصيرية. إذن، ففى كل دراما يتأكد مصير الشخصية عندما تخطو نحو التَماسّ مع هذا المصير، الذى يتحمل كل غالٍ ورخيص وكل مهم وتافه فى داخله.. كل ثراء للحياة وكل إعلان عن الحياة وكل مظهر وظهور لها على خشبة المسرح يكون حقيقيًا وفى حالة الانتماء إلى الحياة إذا ما كان تَماسّ الشخصية مع المصير مرئيًا وثريًا حتى يصل التَماس إلى النقطة الأعلى. من المؤكد أنّ الطبيعية قد سعت إلى هذه الصورة فى خُطتها.. قد يكون ذلك بسبب رفْض تجريدها للمصير – والمصائر فى شخصياتها حتى لا يُسبب هذا التَماس تجريد الشخصيات فى منهجها الطبيعى؛ لكنها لجأت إلى ذلك أيضًا، حتى تحليل المصير لم يصل

إلى درجة التفكيك التامة، فهى (الطبيعية) لم تعتن بالبحث فى العديـد مـن الجوانب أو اقتصادات المسرح ولم تعمل على تشغيلها وتفعيلها، لكـن هـذه الحقيقة لم تكن بارزة ولا ظاهرة إلا فى القليل منها، لذلك لم تكن مفهومة أو مُستساغة. جزء منها هو ما يتعلق بطبيعة النظرة أو الرؤية للمصير، إذ كان بالإمكان وفى سهولة فصل وإقصاء التجريدية عن هذا الجزء، ولذلك لجـأت إلى التعاطى والتفاهم مع التنازلات فى رسم شخصياتها المسرحية. وفى جزء آخر لأن الطبيعة فى الطبيعية لم يُقدر لها النجاح فى إقامة علاقات دراميـة مع شخصياتها المسرحية. مصير أى شخصية فى الدرامات الطبيعية مرهون بالدرجة الأولى بالبيئة، وبتأثيرها الذى تمتصه الشخصيات – والناس جميعًا بطريقة بطيئة؛ حتى تتم فترة الامتزاج والتفسير والاسترخاء من التـوترات العصبية، لذلك يبرز خطان أو اتجاهان عند هذه الحالة: إما تـأثيرات بيئيـة ذات رموز تجريدية بكل حقائقها ووضعياتها كما فى طريق إبسـن وطريقتـه التى سبق ذكرها، وإما فقدان للدرامية تظهر فى علاقات الأحداث النابعـة مـن مزاج أو جو خاص توجد بين الشخصية والمصير. وساعتها يُكـوّن المـصير خلفية الشخصية، ويبقى كجو بحث فقط يحوط الإنسان أو الشخـصية، لتظهـر الشخصية أمامنا تدور حول نفسها، وكل إنسان بخاصيته وشخصيته، لكن الجـو أو المزاج هو العامل المشترك بين الشخصيات. اعتمد الطبيعيون الرُواد الأوائل هذه الصورة واعتبروها صالحة مناسبة لأعمالهم. عـرض هاوبتمـان الـشاب إحدى قطع النحت التى شكّلها على أستاذه أدالبرت فون هانشتاين ADALBERT VON HANSTEIN والذى أعجبه التمثال، ثم قال له سائلا: "وماذا يـصنع هـذا الإنسان؟" أجاب.. هاوبتمان "لا شىء.. إنسان". هذه الرؤية اتجهت إلى الـدراما لكن بطريقة التسوية والتنازلات والحل الوسط (لأن فى الدراما الحدث فيمـا

تفعله الشخصية)، ماتت هنا القيمة الحقيقية رغم ما تلتها من متتاليات ومتتابعات. كانت الطبيعية مجبرة على تقديم التنازلات (والفِصال) حتى تستطيع التحرك والقدرة عليه، ظلّت تقدم التنازلات والتسويات تلى التسويات حتى وصل الاضطراب إلى مقاصدها بدل أن تدعم هذه المقاصد والأهداف، بعد أن اتهم أعداء الطبيعية ومناهضوها بأن شخصياتها وفنانيها الطبيعيين لا يتطورون، ضارين المثال على الشخصيات الدرامية الطبيعية التي تظل باقية في مكانها بسبب أسباب مُزيفة، مثل: إمعان النظر والانتظار حتى تحين لحظات التحرك! وكلها اعتراضات معقولة وتصيب الطبيعية في مقتل. حقيقة إنّ الشخصيات الدرامية تتغير باستمرار، وتتطور أيضًا، لكن تكوتنهم بعد التغيير والتطور يبقى تعديلاً روحيًا نفسيًا في الداخل وفي بواطن الشخصية، لا يقبض على شكل درامي يستعين به. الدراما الطبيعية في حركة دائمة ومستمرة شأنها شأن كل الدرامات القديمة السابقة، لأنه ليس فيها (النقطة الميّتة – الورطة أو التوقف التام)، لكن هذه الحركة فيها ليست درامية لكنها جو ضعيف التحول وبطيء الانتقال، ولذلك فالمنظور للدراما PERSPECTIVE لا يؤثر في هذه الحركة، وهو على الأخص لا يعطي أي وحدة لمجموعة الممثلين في المسرحية الطبيعية لأن العلاقة بينهم علاقة إما روحية وإما اجتماعية، وقد تكون علاقة بالمصادفة، وهذه هي الأخرى تفتقر إلى الدرامية. إبسن نفسه الذي أعطى لكل شخصية من شخصياته حياة كاملة التكثيف لم يأت في مسرحياته بشخصية واحدة بعيدة عن التركيب الفني والتشييد الدرامي.. جزء من التركيب.. إلى أين ستسير وتنهض الشخصية بالأحداث، وجزء آخر هو الموضوع الرئيسي والثيمة الكبرى في المسرحية وما تتضمنه من رمز وعلامة، فلا بُد أن يحمل الموضوع ومعه الثيمة رمزًا

معينًا. حاول ستريندبرج أن يُفكك هذا التصميم الصعب، ولذلك كانت نمـــاذج شخصياته ضحايا نموذجه المختار. عمل الطبيعيون – وأولهم هاوبتمـــان – على منح شخصياتهم حياة ذاتية قوية مثل إبسن (مثــل: شخـــصية الغـسالة والحمّال فى مسرحية "الرجال المعزولون")، كل إنسان – وكل شخصية لـــه حياته الخاصة، ومصيره، ودرامته. من الطبيعى أنه يتصل بالأحداث الأخرى فى الدراما (مثل: شخصية سيبنهار **SIEBENHAAR** فى مـــسرحية الحمّـــال هينشل **HENSCH EL FUVAROS**)، فمن وجهة نظر الدراما أن شخـــصية الحمّال هينشل تتضمن دائمًا توضيح الأشياء (ولهذا فهو دائم القلق والتـــوتر على مصيره ولحظات هذا المصير)، لكن هذا الاتصال أو العلاقة ليست هى العامل الأهم فى حياته.. إنها لا تزيد عن كونها قصة صغيرة داخـــل هـــذه الحياة واسعة الجنبات، أما بالنسبة له فهذه القصة الصغيرة – الأبيزود هـــى كل حياته الشخصية فى المسرحية. تبقى شخصية جينر **GENRE** ظاهرة فى المسرحية رغم أنّ الكاتب الدرامى لم يرغب فى تحميلها ثقلاً دراميًا مهمًّـــا، لأن جينر يقف بشخصيته أمام أى جزء من أجزاء المسرحية على التـــصاق بالتكوّن والبناء الدرامى للمسرحية ومستقلاً بحياته، وهو ما يظهر من بواعث القوة الحياتية فى الشخصية.

تتفرع الدراما وتتحول إلى الملحمية، تنهزم، عندما يتحـــول الحـــديث الديالوجى فيها إلى كلام (وحديث). فى درامات إبسن، حتى لـــو بـــرز فـــى صياغتها جوانب من التصميم والجبرية بأى ثمن، فإن العالم الكامل التام يطل على الوجود عنده فى صورة (الكوْن الدرامى). أعطت الـــدراما الطبيعيـــة جزءًا من الحياة، رغم ثراء هذا الجزء والمباشرة التى جاء عليها. أما بشأن اتساع الدراما وامتدادها؛ فمن المستحيل العثور على اتساع أو امتداد بكثـــرة

عدد الشخصيات. فى الحقيقة عدد قليل من الشخصيات المسرحية هو الـــذى يخطو إلى الوجود، يمثل أو يشير إلى أفكار شخصيات أخرى، يُمثل شيئًا من فكر الكون وفكرته أو الاتصال بهذا الكون. إن قانون الدراما يحدد أن تقـــوم كل شخصية من شخصياتها بالاتصال مع الآخرين، وفى تماميات واكتمالات لا تشوبها الاختصارات ولا النقصان. هنا فى هذه النقطة بالذات نجد نتـــائج الدراما الطبيعية سلبية للغاية. لقد ورثت، ثم استعملت نظم الاتـــصال القـــديم وآلياته، لذلك لم تستطع أن تُقدم جديدًا أو تبتكر إبداعًا ليس له مثيل من قبل.

إضافة إلى أنّ الطبيعية تُخلخل وتُضعف من نُظم الدراما المُتقنـــة؛ فهـــى تقود المتتاليات والمتتابعات إلى علاقة ضعيفة بين كل وحدة وأخرى، مثلما بـــيّن ذلك الأخوان جونكور وهو ما اعتُرِفَ به فى النهاية، نتيجة تتابع الـــصور فـــى الوحدات المختلفة داخل الفصل المسرحى الواحد؛ ما احتاج إلى توحيد وَضَمّ هذه الوحدات، الأمر الذى أدّى إلى تضاد قوى مع الأساس الأول للمفهوم الـــدرامى. وصاحب هذا الإجراء تخفيض آخر فى فعالية الشخصيات المسرحية، اتجهـــت الدراما بعده إلى ناحية المأزق وكثير من المُعضلات وضـــمّها هـــى الأخـــرى والتعامل معها. فضلاً عن أنّ التقنية الطبيعية وبكل إمكاناتها الدراميـــة الوحيـــدة كانت تحليلية فقط، تقنية مشئومة مصحوبة بالكوارث؛ لأنّ التطور فى الطبيعيـــة وفى أجزائها لإبراز صغار الأحداث والقصص يُغلق على الدراما فُرص التأثير بما يعطى طريقًا للكارثة والحدث المشئوم إلى التحقيق.. ثم من ناحية أخـــرى؛ فإن الكارثة تسمح للعدد القليل من شخصيات الطبيعية بالانحناء هنا وهناك، بمـــا يُخفض بقوة من أفعال الشخصيات.

فى تحليل الدرامات الطبيعية توجد طريقة مُسيطرة وعامل سيادى مُطلق يتعامل مع المصادفات، وهذا العامل فى غالب الأحيان يكون هو الذى يسمح للمحللين بتصميم العلاقات بين الشخصيات حتى يتفادى المبالغات المتضافرة بقوة كما فى درامات إبسن. فى مسرحية (عيد السلام) أبٌ وولده - تحتاج إليهما هذه الدراما الأسرية - يجتمعان (صُدفة) فى يوم وصولهما إلى بيت الأسرة بعد أن غابا عن البيت وعن الاجتماع معًا عدة سنوات طويلة، كل واحد منهما لحق ببيت الآخر بعد غياب طويل. والتقنية نفسها نعثر عليها فى مسرحية قبل غروب الشمس، لوث **LOTH**، هوفمان **HOFMANN** والمقابلة الثنائية لهما.

كل هذه المواقف تحتاج إلى جهاز يُنظم ويبعث تأثيرًا لهذه المقابلات التى تتم مصادفة وكرْهًا لا طواعية؛ من أجل الإعداد لتأثير الشخصية المسرحية. مثل هذه الأجزاء لا يُستعد بها فى شكل الدراما خاصة فى متتاليات منظورها الخاص. أعمال تحمل ظواهر قليلة الشأن إن لم تكُن عديمته مُخططة ومقصودة فى مكان محدد تحاول أن توحى بمظاهر أكبر من حجمها وقيمتها، تنتظر الإنسان أو الشخصية، بينما تبدو الشخصية فى الدراما أصغر وأقل كثيرًا مما أعدّ وجهّز له الكاتب الدرامى، لأنه يتصرف بلا أهمية أو وعى دقيق فى مواقف مسرحية. فى الدراما يجب أخْذ كل شىء بالاعتبار للرمز وآفاقه، ولذلك فإن كل شخصية تتصرف بحريتها وباستقلالها، فهذه الحرية هى التى ترسم مسار الشخصية وحدودها، ومن ثم الحكم عليها نتيجة تصرفاتها. فى الدراما لا يوجد مكان ولا يوجد زمن ما، يمكن فيهما ضم أو

إضافة قيمة مزاجية إلى القصة أو الحدث الصغير - الأبيزود. الدراما تُعرّف بشخصياتها عن طريق المواقف الرمزية التى تحملها، وتقف الدراما الطبيعية فى مقدمة الطريق دون أن تلجأ إلى أسلبة الشخصيات، لتُصبح المواقف المسرحية أحيانًا فى محل الإعلان بالرمز، وأحيانًا فى محل الإخفاء والتورية، باستعمال الحقيقة الملحمية أو أن تكون هى نفسها فى محل المُورّثة GENE . الموقف نفسه يُسببه المنظور عندما يُحدث كُتّاب المسرحيات تأثيرا مبنيًا للمجهول هامدًا وفاقدا للنشاط الكيميائى، وفى هذه الحالة يُصبح التأثير مقصودًا. تُحدد الطبيعية فى أحوال كثيرة - وبقوة - دراما الإنسان، وكم من العروض المسرحية التى ركزت بالإضاءة والنور الكاشف على هذه العروض بغية الإفصاح عن الدراما وفلسفتها. لكن جهاز التكثيف المُعد قبلا من جانب الطبيعية قد كشف عن المتتاليات المتتابعات التى ظهر فيها من الأحوال والظروف أن الإنسان والشخصيات فى المسرح أقرب إلى صورة العبيد منهم إلى الحقيقة أو بحسب ما قرره مؤلفو الدراما من تصورات.. مثل هذه الشخصيات الكبيرة والنشطة غير قادرة على استدعاء الطبيعية إلى خشبة المسرح لكنها تشعر بأعمق الألم وتعانى كثيرًا فى أدوارها.

الطبيعية هى الرغبات، وهى نفسها الوسيلة الممتدة بلا توقف أو هدنة أو استراحة للتعبير الدرامى؛ لذلك فهناك عدة أسباب لموقف الطبيعية هذا، ووظائفها، وهى أسباب تقنية.. والطبيعية هى تقنية الصمت والسكوت، تقنية شكاكة مُتلجلجة، لا تقول شيئًا بالكلمات. فالتعبير عندها يتجسد فى الأحاسيس والأفكار التى تقبع خلف الكلمات الوضيعة والرخيصة، بينما تلتف حولها

ألفاظ أخرى تحوم لأنها عاجزة عن الوصول إلى تعبير مـا؛ لأنّ الكـلام أو الحديث الطبيعى، وكذلك جمال الحديث عن الحياة يتمركزان فى: الشك فـى ما هو ليس بكلمات، وفى الذين لا يتكلمون ولا يتحدثون. إن أهم هدف فـى طريقة الكلام أو الحديث الطبيعى هو: تثمينه وتقييمه، وارتفاعه فوق قاعـدة القديم: إفساح المجال واسعا أمام جوّ يسمح للناس، وللشخصيات المـسرحية الحديث وتبادل العبارات والكلمات مع بعضها فى أريحية بالغة. وشوق مـا بينهم إلى ديالوج وحوارات وكلمات تكون مقام الجسر الذى تنطلـق عَبْـرَه الأحاسيس الروحية باللمس والتلامس والاقتراب والصدق، تعانق كل واحـدة الأخرى، دون إخفاء لأى شىء البتة. وسواء كانت التعبيرات لا تُفصح عـن الشئ بصراحة، أو أنّ اللقاءات (بين الناس والشخـصيات فـى المـسرح) يسودها شىء من الوحدة أو النرجسية، وسواء كانت المسافة فى هذه اللقاءات الكلامية – الحوارية، فإن التعبيرات التى تنبع لتستقر تكون نقيـة ونظيفـة، وقادرة على إحداث التعبير القوى النشط والرشيق فى الوقت نفسه – لـسان حال الرغبات التى تحدثْنا عنها منذ بضعة أسطر ليس فى أحداث الرغبـات، لكنه فى الثقل الذى تحمله الكلمات، وليس فى الصراع القاسى حول مـصائر الشخصيات، ولا فى رثاء المعاناة، كما هو بعيد عـن الحـروب الكلاميـة الطنّانة. إننا نفهم هذه التقنية الصادرة والمقبلة من الـروح – ومـن الـنفس والوجدان الداخلى لأنها هى نفسها (المصير) الذى تشتهى الدراما الطبيعيـة التعبير عنه (أو أن التقنية هى المنبثقة عن المصير، فلا فرق فـى ذلـك).. والبيئة، فى كل ما ينبع عنها ويتبع منها هو فى حد ذاتـه تـأثير ضـعيف وصغير، لكنه فى مجموعه ينمو إلى قوة، ما فى ذلك شك. هـذا الإحـساس

الذى أحضر الطبيعية إلى الوجود والذى يزعق بـأعلى صـوته ونبـضاته بالشعر الحقيقى، ما هو يا تُرى؟ إنه الإحساس والرغبة العارمـة لـشىء لا يُمكن احتماله أو السكوت عليه منفرج ومقبل من ضغط قوى مُحكـم، أمـا الرغبة بعد هذا الشىء فهى التى تُحرر وتعتق، ومعها نموذج الرغبـة الـلا نهائى الذى يُرى ظاهرًا ومُكيِّفًا نفسه فى حالة جديدة.

جاءت الدرامية فى الطبيعية الألمانية بلا أهـداف دراميـة أو مثاليـة لدرامات المواطنين. فقد ظل التجريب عبر مئات السنوات وجرت معه فـى الوقت نفسه بحوث نقدية لنماذج بطولية كان الهدف تعديلها وتكييفها لتناسب الشكل فى الأدب والدراما. ورأينا كيف انفصلت وتحولت إلى قوة أكبر وإلى أعظم درامية تراجيدية حتى دمّرت المقبل من العالم الخارجى بعد أن كـان هذا العالم هو المُراد والأمل والرجاء فى زمن مضى وانصرم، وبقى شـكل الأحاسيس أكثر عمقًا وأعظم عُنفًا حتى يصطدم ويواجه كل العالم الخارجى وما يأتى منه مُحملاً بالقديم الموروث. تكمن أهمية التطور فى: قوة العـالم الخارجى عادة فى حال قوى شفاف ومن الـسهل التعـرّف عليهـا. وفـى مواجهتها بالتضاد البديهى الافتراضى الحامل للمتتاليات والأحاسيس المستمرة فى الضعف، أو أن يكون التطور عكسيًا إلى الداخل، أو أنّ البحـث جـرى على نطاق مُغمض العين كالعمى سواء بسواء، بما يـشرح حالـة التطـور باعتبارها مُحددة مُقيدة تسير إلى أهدافها متمسكة بعادات وتعاليم قديمة ضيقة الأفق ساعة حركة التطور ومحاولات التقدم إلى الأمام فى تعصّب مكـروه. إن أقوى الأحاسيس جاءت بلا مساعدات أو إرهاصات، لذلك كان لا بـد أن

يحدث شيء سيئ كالذى حادث الآن بالفِعل، لكنه شيء مُرْضٍ وقوى، وعبثا يبدأ الصراع معه أو يواجهه. جوهانز شلاف أعطى أوفق تعبير على هـذه الحالة. فدرامتاه الاثنتان اللتان قدّمهما بمساعدة صديقه هولز (الأولى "عائلة سيليكا" التى كتبها وحده باستشارة من هولز، والثانية "السيد إلز" التى حملت أحاسيس الدراما الأولى نفسها)، الأهمية فيهما القـوة الغنائيـة الـشاعرية، الشخصيات تعانى كثيرًا ولا شيء غير المعاناة الأبدية، وتتألم تحت ضغوط تحارب وتتصارع، بينما الأبطال بعيدون عن الـصراع والأحـداث، لكـن يسبحون فى عالم من الآلام والعذابات ويؤكدون فى الوقت نفسه محـاولاتهم لتحمل الآلام على رءوسهم عن رضى وقناعة واقتناع. إن أهم إنجاز وتنفيذ للنظرة الحياتية الأولى فى الدراما هو استقلالية الشخصية فى التعبيـر عـن نفسها، لكن زيادة هذه الاستقلالية تُزيّف – حتى لو كانت عفوية بغير قصد – من نقاء الدراما وهدفها، كان من الضرورى الانتباه الـواعى لمثـل هـذه التجارب، لأنها تؤكد النظرة إلى الحياة بعين واعية، وإلى الحـرص علـى نقائها واستمرارية هذا النقاء من آفات النموذج اللا درامى. هذه الدرامات لا تتضمن صراعات، لكنها تمتلئ بمعاناة غنائية منعكسة، كما أن المعانـاة لا تزيد من قوة الشخصية المسرحية، لأنّ تدمير هذه الشخصيات يرتفع بها إلى النصر وإلى المكانة العليا للشخصية.. أو على الأقل الكلمات والعبارات التى تنطق بها الشخصيات فى ظل أزماتها ومعاناتها الدائمة على طول مـساحة النص المسرحى، خاصة عندما تكون غير مناسـبة للمعانـاة والأزمـات. الطبيعية لا تتمتع بعنصر الرثاء أو الشفقة، ليس لأنّ الانتباه يقع فى المقدمة من على خشبة المسرح أو الأحداث، أو لأن لديه رغبة فى الحفـاظ علـى

جماهير النظّارة، أو لأن ما يُقال على خشبة المسرح قصة ضعيفة سطحية تعجّ بالوهم الذى يلتصق بالحوار والديالوجات، لكن لأنّ الأهمية الفنية لا تسمح للقوة المُركّزة والمُكثفة بالارتفاع والتطور بها إلى حياة الشخصيات ومصائرهم إلى الدرجة القُصوى، فشخصيات أكبر التراجيديات الطبيعية (السيد إلز، الحمّال هينشل) فى لحظاتهم العسيرة يضغطون على أسنانهم غيظًا، فى تهتهة بالكلمات، وفى شلل لحركاتهم، يجدون فى الكلمات الصعبة المُتعثرة وفى عمق سكونهم الهادئ مصائرهم بأحاسيسهم وإيماءاتهم، ليصلوا إلى الرثاء والشفقة أو ما يُشبههما. حتى الوصول إلى هذه النقطة ليست هى محطة الدراما. فى مسرحية السيد إلز يقع حدث مهم ودرامى بمعنى مفهوم الدرامية، رغم أنه بعيد عن الشكل الدرامي. شخصية هينشل تقف كامنة مستترة فى مواجهة مصيرها، تقبل الاستسلام والإذعان وكأنّ ما يحدث لها لا يعنيها؛ لأن مركز الموتيفات خارجى مقبل من الخارج، وكأنّ هينشل ومُحركاته الداخلية فى غيبة عن الوعى. هذه الدرامات طبيعية تامة وكاملة تتوحّد فيها كل من التقنية والتعبير بعد أن يمر كل من هذين العنصرين بمرحلة التفكيك والذوبان فى بعضهما، لتظهر تباشير الدراما الجديدة متخلّصة من المشكلات.. مع أنّ كل دراما تحتوى على قدر من المشكلات فى الواقع، لكن الدراما الجديدة تحلّ هنا لترفع لواء الطبيعية ومعها مشكلات – مرة أخرى – على قدر كبير من غوْر الأعماق. فى هذه الدرامات الحديثة لا نجد أثرًا لحدود التقنية الطبيعية، ولذلك فهم يقدمون حدود التقنية الطبيعية فى ثوب جديد ووضوح يمتد إلى الدرامات لم يظهر من قبل. وهو ثوب يُحدد فى دقة وجلاء ووضوح (التعابير المكتملة اكتمالاً طبيعيا يُقدر بثمن غالٍ).. نعم،

فالكثير من التعبيرات كان له أن يُصبح عاريًـا.. بمعنـى ظهـور كلمـات وحوارات جديدة كان لا بد من نزعها من حالة التورية والإدغام.

لماذا إذن يأتى هذا الجديد فى التعبيرات؟ وماذا أرادت المعاناة وتعبيراتها؟ وإلى أين تتجـه وإلامَ تريـد الوصـول؟ هنـا كـان مـن الـضـروري أن تكون الحدود واضحة ومرئية تمامًا. يكتـب بـول إرنـست: إنّ الطبيعيـة فى عصرهـا قـد خطّطت للمسرحية الفكاهيـة .. كمـا يُـشيـر عنوانـه ("IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI")(*)، تشير القصيدة فى وسطها إلى حياة إنسان تمتلئ بالروح الوثّابة التى تُعبر عن الحياة، بين تعبيرات وكلمات تافهة تُبدد الوقت والجهْد والمال، إذن فالقصيدة تُولد معلنة عن الطبيعية المكتملة التامة. ثم يكتب إرنست: كيف كانت رائعة قبل أن يرى عدم التمامية والكمـال، ولا غير ظِل الكلمات والعبارات والشكوك التى تنتاب الشخصية الطبيعية خاصة فى عبارات ديالوجاتها. لم يكن بول إرنست وحده فى هذا الرأى، لكن كثيرًا من الأدباء – إن لم يكُن كل الناس – قد أبدوْا ملاحظاته وتعقيباته نفـسها، والـذين أرادوا بآرائهم الوصول إلى إحقاق وسائل الأدب الطبيعى. اتجه شلاف إلى هذا الاتجاه نفسه يُدلل على ذلك إنتاجه الفنى؛ لأنّ حياته الروحية الداخلية تتعهد بهذه التعبيرات الفنية نفسها ذاتها. وهنا يصل جرهارت هاوبتمان بأعماله الدرامية إلى شكل تنافر الأصوات واللا انسجام. فمن بين شخصيات درامته الأولـى ألفريـد لوث ALFRD LOTH رجل التعاليم والحامل للمُثل العليا، لكن مصيره مرهـون

(*) معروفٌ تماما البيت الشعرى الأول فى أشـعار هاينـه HEINE، فـى ترجمـة نودانـى زولتـان NODÁNYI ZOLTÁN : حضر شهر مايو...، فانظر .... – المترجم.

بالقليل من الحظ. وبين شخصيات مسرحية "الرجال المعزولون" الــسيدة كــاتش التى لا تأخذ من الحياة إلا القدر اليسير؛ بينما بجانبها من فتحت له الحيــاة كــل الرغبات (شخصيتا چوهانز JOHANNES، أنّا مَهْر ANNA MAHR).. حياتهما قوية ومُريحة مع أنهما يرغبان فى المزيد وبلا هدف. هذه المواقف نفسها تتكرر بكل ما تحمله من معاناة وكفاح عند هاوبتمان وتحديدا فى شخــصيات أبطالـــه، مثل: كرامبتون CRAMPTON، كرامـــر KRAMER ، فلوريـــان FLORIAN ، جاير GEYER، كل الشخصيات تعكس أسباب التقنية الطبيعية. وكلمـــا كانـــت الشخصية مهمة فإن ما يُصيبها من الأحوال والظروف يكون قليلاً وشاحبًا. فـــى رسم هذه الشخصيات وإعدادها للوجود المسرحى يبدو أنّ كثيـــرًا مـــن وســـائل الطبيعية يظهر بلا حساب وعديم المعنى، وكلما كان مُرتبًا قبلاً ومُعدا لشيء ما، فإنه يُصبح مُشوشًا وغير صالح للقبول. لكن فى المقابـــل، فـــإن الشخـــصيات المناسبة فى تحفّظ هى التى تحظى بالمصير الحقيقى والكبير فى الوقـــت نفـــسه باعتبارها مُحركة للاتصال نحو العالم وصالحة لمهمة التعبير الدرامى. الطبيعية هى تقنية الأسباب المؤثرة المباشرة، والمنظور فى الطبيعية يمتد إلـــى أعمـــاق النفس البشرية وليس إلى المسافات البعيدة، لأن قيمتها العليا أسمى من قيم عديدة أخرى.. فالطبيعية قادرة على الرؤية، ثم التعبير عن الحدث الخـــارجى عنـــدما تكتشف عملاً خارجيًا صغيرًا لتفحص أكبر الجوانب فيه وأقواها ومغزى الصغر فى هذا العمل؛ وهى فى طريقها ليصبح العمل الصغير – وأى أحداث صغيرة – قادرًا على الاضطلاع بالمهمات الكبيرة. تتطور وتزداد قوة الطبيعية فى تطـــور مستمر، قوة الأسلبة فيها من النوع الذى يزداد اشتدادًا وتعاظُمًا وهو ما يُرى فى

كلماتها، فعبْر الطبيعية تنهض الكلمات والعبارات كالنجم الساطع فى سماء القيم الروحية؛ كأنها لا تجد تعبيرات أخرى أكثر تحقيقًا وتعبيرًا جماليًا من كلماتها وتعبيراتها، لذلك لا تتّبع الطبيعية منهج الإضافة إلى الكلمات، فيكفيها ما تُقدمه فى هذه الجزئية. لا تُركز الطبيعية عادة على شيء معين أو حاجة مُعينة، لا تتعامل أبدا مع الصور واللوحات الدرامية البعيدة عن العالم أو عن الأرض والتربة التى تحيا عليها.. وبعيدة عن الشفقة والرثاء وكل عاطف بالقلب. أما الديالوج والحوار فى الطبيعية – تحدثنا عنه قبلاً – فهو ليس دياليكتيكيا، مع أنه يقود إلى حل كل مشكلات الدياليكتيك التى تتلبس بعض الدرامات. (ليس بالإمكان استعمال مصطلحات أخرى عن الطبيعية تتصل فى أصلها بالدراما الدياليكتيكية أو الحزينة المُشجية). فالدياليكتيك والرثاء فى صُلب الشخصية المسرحية، وأهمية الشخصية، هى عناصر أساسية والحاجة إلى إيصال الشخصية إلى صورة (الأسلبة) التى تحدثتُ عنها سابقا وأتحدث إضافة عنها الآن. لا تستطيع الأحداث القوية التعبير عن الطبيعية، لأنّ للتعبير وسائل أخرى أمام الطبيعية. فى الدراما إن كل حدث يكون صادقًا بقدر ما يستطيع الحوار أن يعكس هذا الحدث؛ لأن اتجاهات أخرى فى الدراما مثال: القوة الفكرية العقلية إنما تُصبح غير مناسبة بل ومتعارضة ومتقاطعة مع الطبيعية والاتجاه الطبيعى، وهذا أقل القليل. وعلى كُلٍّ، وخاصةً أنّ التعقلية **INTELLECTUALISM** لا تنتمى لخصائص الإنسان الذى يمكن للدراما أن تؤثر فيه، كل ما تفعله الدراما به هو تطويعه لحدث ما.

فى هذا المقام، وعلى الفور تنتقل الطبيعية إلى إشكالياتها، بسبب إهمال الشعراء لمعاناة الطبقة الوسطى والمصائر الصغيرة لأفرادها، وسرعان ما جاءت المتتاليات مُمثِّلة للتطور. تأرجحت الطبيعية بين الاشتراكية والفردانية المريضة حينما كان الأمر يقتضى إعداد جيل جديد من كُتّاب الطبيعية. عارضت الاشتراكية فى المدن الكبيرة ضغطًا شديدًا كان يُمارس على الناس والجماهير عن قصد مُسبّق، فى مواجهة الثقافة الأشتراكية، وكراهية من الجماهير لكل ما هو قائم من مواد ثقافية ضعيفة لطبقتهم الوسطى حتى وصول الموقف إلى ثورة لم تتحقق أهدافها الفكرية والثقافية. كان هناك أيديولوجيون حقيقيون للطبقة الوسطى سرعان ما أملوا بالاشتراكية، بدلاً من أن يتفحصوا نموذجها الحقيقى، وعوضًا عن خدماتهم التى قدموها للفكر الفردانى INDIVIDUALIST – والفكر الفَوْضوى ANARCHISTIC، اللذين انفصل عنهما كثيرون (ڤيل WILLE ، بولش BÖLSCHE وآخرون)، أو من بين الأيديولوجيين من انبهر بالفردانية والفوضى إلى وقت قصير وبعدها تضادّوا مع التيار مرة ثانية مثل (إرنست باهْر). فى المسرحية الفكاهية المُعنونة "هانّا ياجريت" HANNA JAGRET، ترسم هارترلبن HARTELBEN مصير شخصية تسير فى طريقها إلى التقدم، فتاة شابة تؤمن بمفجرى التقدم والتطور العالمى الحديث عند نيتشه وستيرنر STIRNER وفلسفتيهما واللتين تماثلتا وتطابقتا مع فلسفة ماركس (ما عكس هذه الفلسفات تقديم مسرح ڤولكس بيهن الألمانى دراما إبسن "عدو الشعب" ضمن الريبرتوار المسرحى). ولما كان تقديم المسرحية يضعنا وجهًا لوجه أمام فكرة حق

الاختيار، فلم تمض ودقيقة واحدة إلا وكان الكل قد اختار، وتاريخ حق الاختيار هذا يُفصح عن فعالية هذا الحق التى تتصل بالدراما "وبالبطل الدرامي"، وبالقيمة الطبيعية الصعبة كوسيلة من وسائل التعبير فى الفنون.

من الزاوية الفنية، أحدثت الاشتراكية خيبة أتت بها إليهم .. وإلى الناس، كان لا بد أن تأتى هذه الخيبة للآمال. فالهدف الأول للحركة الطبيعية فى الآداب كان تأسيس الدراما الاشتراكية، وسرعان ما اختفت بسبب نقص الإنتاج الدرامى والموضوعات والمادة الأدبية. فدرامات المواطنين – درامات الطبقة الوسطى النابعة من الفردانية فى نهايات تجريبياتها وممارساتها العملية على المسرح دعت إلى رفض الجمالية أو إقصائها على أقل تقدير، والتخلى عن الأعمال الفنية الطبيعية ونموذجها مرة واحدة، وبضربة واحدة أخرى اقتلاع جذور كل ما تمسه الطبيعية ونماذجها فى الفنون، بطل الدراما الأولى لهاوبتمان، المُهيّج الداعية ألفريد لوث (وكذلك فلوريان جاير) وأحداثهم الأخيرة مع نماذج بوشا. إلى جانب لوث تقف شخصيات على النمط والنموذج نفسهما عند سترندبرج (دكتور برجى BERGJE والكابتن) كشخصيات عقلانية حكيمة رغم ما يبدو فى تصرفاتها من صراع جنسى مثير للشهوة، وفى مواجهة للتعاليم وللحياة والأعراف. وعلى الجانب الآخر يعمل هوفمنستال للتخلى عن صلف الحياة وكبريائها. يقف لوث الآن على أعتاب التراجيكوميديا متفهمًا كل أساساتها وقواعدها، ولا يرى من خلالها حقيقة الحياة، عندما تؤذى الآخرين وتنزع عنهم السعادة، وتُظهر الممارسة العملية اقتراب الاشتراكية من غير السُعداء الذين انتُزعت سعادتهم لتتضح أمور بسيطة وتافهة (موجودة أيضًا فى منظور

الدراما) على غرار النزوة أو الهوى.. التأسيس "العلمي" استبدادى تحكمُّى.. فى مواقف الرثاء – وبسبب العلمية والممارسة العملية – تبدو وتظهر أشياء صغيرة تلتصق بالأرض، وتتعمد وضْع العراقيل أمام التأثير الدرامى حتى تصل المواقف إلى نقطة الاستحالة. يشى هذا الأسلوب فى النموذج بضعف ناشئ عن الأصل الذى يقبل التسويات والتنازلات، فالصراعات منحصرة فى التعصُّب عند الإنسان وفى الشخصية المسرحية التى تترقب الانتصار؛ ليس بسلاح هو فى الواقع كل نضالها وصراعها، لتتحول إلى شخصية تشتاق إلى الهروب فى مركب يتكسَّر بين الأمواج العاتية، شخصية تُحسّ بأنها تقف على قاعدة هى الفيتش(*)، وأنها مسوقة إلى الولع بهذا الصنم الذى يعتبره كاهنه وقدّيسه ليس بسبب أصول القاعدة الكبيرة، لكن بسبب الاهتزار والسقوط الذى يحدث من التذبذب والتخطُّر. هذا ما رآه هاوبتمان عن يقين وعبّر عنه فى شخصية "أنّا مهْر" فى مسرحية الرجال المهزمون. بهذه الصورة يتحدث الرسام التشكيلى عن براون:

"ER HAT ETWAS IMPUTIERT ERHATLEN : GEWISSE SOZIALETHISCHE IDEEN, ODER WIE MAN SIE SONST NENNEN WILL ; UND DARAN HAFTER ER NUN, DARAN KLAMMERT ER SICH, WËIL ER NICHT ALLEIN GEHEN KANN. ER IST KEINE STARKE INDIVIDUALITÄT ALS MENSCH , WIE SEHR KÜNSTLER. ER GETRAUT SICH NICHT ALLEIN ZU STEHEN. ER MUSS

(*) FETISH : شيء كانت الشعوب البدائية تظن أنّ له قُدرة سحرية على مساعدة صاحبه أو حمايته. والفيتش هو ولع شديد بمعبود أو صنم دون وعى أو عقل – المترجم.

MASSEN HINTER SICH FÜHLEN."(١)

هذا النوع من الشخصيات ليس له شيء أو حجم في الدراما. تبقى شخصية الفتاة في مسرحية قبل غروب الشمس (هيلين كروز HELENE KRAUSE) ومأساتها التراجيدية. فتاة سيئة الحظ بنهايتها التعسة مع لوث الذي تقابلت معه ليكون هو الإمكانية الوحيدة لها في الحياة، والذي سرعان ما يهجرها بدلاً من أن يعرف ويفهم أن زواجهما خطر داهم على مثالياته. لا يحمل لوث أي نوع من الصراع في شخصيته، وكل آماله وانتصاراته آلية – ميكانيكية، افتراضية، لا يحتمل أي قوة مضادة يمكن لها أن تُسيطر عليه. أما الحقيقة – وهي الحياة الحقيقية فإنها لا تكاد تكون إلا فرصة مناسبة لميكانيكية وآلية خدمته. جوهانز فوكيراث JOHANNES VOCKERATH هي الطور ومرحلة النمو التالية؛ فالتجريب يبدأ من هنا، من عندها، تترك هذا الخدَر لذلك فهي في موقفها هذا تؤكد الصراع، لذلك تمتلئ شخصيتها بعناصر الصراع وبإمكاناته الدرامية، ولأنّ الفرصة تبدو سانحة لإنهاء الخط الاشتراكي في دورها وفي الدراما معًا. إذن، كان موقف هذه الشخصيات في النظرة الاشتراكية موقفًا غير مثمر دراميًا. وهو بالفعل غير مثمر بسبب موقف ابتعد عن الحس الاشتراكي. وهنا نرى إمكانيتين تكشف عنهما البحوث والدراسات سواء كانتا متشابهتين أو تختلف إحداهما عن الأخرى أو

---

(١) أفرغوا فيه فكرة الأدب الاشتراكي التي كانت بمثابة العنّة أو الضعف الجنسي IMPOTENCY، أو نُسميهم كما يحلو لنا، التصق هو بهم وتشبث بالأمل أو الفكرة متمسكًا بها كالسوائل عندما تتجمد؛ لأنه لم يكن قادرًا على الخطو. وكما أنّ هناك كثيرًا من الفنانين، على شاكلته، فهو لا يتمتع بالذات القوية. لا يستطيع أن يثق في نفسه، أو بقدرته على السير أو حتى الوقوف على قدميه. لا بد أن يشعر بأنّ مجموعات من الجماهير والناس تقف خلفه. (الفصل الثاني).

أنهما اختلطتا معًا، لكن كلا من الإمكانيتين لم تقدما كثيرًا. الأولى تنبثق من الاشتراكية التي تعنى في مغزاها المثالية من أجل سعادة الشعب والناس وكل ما يُثير إعجابهم وانتباههم، قطْع الاتصال المُعلن والواضح مع شكل الحرب والصراع يعلنه إبسن في درامته عدو الشعب، وفي درامته براند خاصة في الفصلين الأخيرين منها. تفضح المسرحيتان العيب الأكبر في الثيمة الدرامية؛ فالبطل في مواجهة موقف يقوم على السلوك السلبي **PASSIVISM** بقوته الخائرة، ونسبية سلبية عالية تتوافق وتنسجم مع الشخصية الإبسنية هنا. وهنا أيضًا لا يمكن اعتبار هذا الموقف صراعا حقيقيًا أصيلاً، تحتل المصيبة المكان بما يمكن القول بأن الدراما هي تراجيكوميديا ولا غير ذلك.. لماذا؟ لأنه كان لا بد والحالة هذه، من شحن كثير من أعداء الجماهير حتى يستطيع البطل – وهو في وسطهم – من الارتفاع إلى أعلى، من خلال هذه الجماهير. الجماهير في اضطراب وعجلة تجري هنا وهناك.. هذه هي الصورة الأخيرة التي يمكن إنهاء وختام الدراما بها. أما الإمكانية الثانية، فالإعجاب كمشكلة روحية ليس دراما اشتراكية على وجه الإطلاق، لأنّ الابتعاد وهو المُحرك والمسبِّب الأول والمهم في قوته الجديدة يُبعد عن الدراما التركيز بما يجعله أكثر قوة وتأثيرًا، بينما ينشأ في مواجهته ضغط في اتجاه الاشتراكية هي العلاقة ذاتها، لأنّ هذا ما تُطالعنا به مسرحية الرجال المعزولون.

كل هذه التحركات والإمكانات ليست هي الهدف الرئيسي.. لقد بحثوا لأنفسهم عن أسئلة ولغة اشتراكية بدلاً من أن ينتبهوا ويُنقّبوا عن العلاقة بين الاشتراكية والدراما. وكان يمكن أن تُصبح هذه الدراما قمة الدرامات

الطبيعية والفرصة والإمكانية لبعث درامى جديد من القديم الدرامى، خاصة إذا ما تسلحت الدراما بالثقافة المجاورة لها لتعطى نكهة وطعما جديدين. يبقى السؤال الأهم: هل يمكن أن تكون هناك دراما اشتراكية؟ أو أن تقوم قائمة لهذا النوع من الدرامات؟ وهل يكون هذا النوع من الدرامات مادة تكون لائقة ومناسبة تمد الدراما بالصراع وإمكاناته العديدة؟ وهل ستصل الدراما الاشتراكية إلى وسائل أسلبة تصل بنا إلى بعث الوجود فى الديالكتيك الماركسى؟ أخيرًا: إلى أى مدى سوف تكون هذه الدراما إذا ما كانت ستنتمى فى طبيعتها إلى الطبيعية كإمكانية وحيدة لها، أو كيف سيستقر حالها مع تقنية خاصة بها؟

فَهِمَ جيل هاوبتمان من الدراميين القضية ببساطة على الصورة التالية: هُم لم يكونوا من بين الاشتراكيين. لم يكن السؤال عندهم يعنى إلا هذا التضاد بين الفقر والحرمان، والثراء الجشع، أو بمعنى أكثر دقة: كيفية التعبير عن الأحاسيس التى تحمل التعاطف والمشاركة الوجدانية نحو الحرمان والفاقة، والتعاطف مع الرغبة والشوق النابعيْن من الحرمان لتغيير مُنتظر. هناك متتاليان – إجابتان يمكن أن يتبعا هذا السؤال: ردًا على السؤال كما هو مطروح أمامنا، فالأمر يبدو بسيطًا ويمكن إيجاد حل له، لكن السؤال يفترض إجابة لا يمكن تحقيقها فى أى حال من الأحوال، ولذلك سيبقى السؤال بلا إجابة شافية، لكن المهم فى هذا الموقف أن ذلك الجيل من رجال وشباب الدراميين هو الوحيد الذى اقترح عدة دراسات للإجابة عن السؤال نفسه. حدث ذلك عندما بدأ كُتّاب دراميون يدخلون إلى فن كتابة الدراما وكانوا من الاشتراكيين فى ذلك الوقت،

ليجرّبوا كيفية تضمين الدراما الفكر الاشتراكى. چورچ برنارد شو من أكبرهم وأكثرهم حماسا.. انتقد فى أعماله ناس الطبقة الوسطى.. طبقة المواطنين، كما نقد المؤسسات الاجتماعية، فى إشارات لإصلاح الاعوجاج فى مجتمعه البريطانى عبْر طريق الاشتراكية والمواقف الأخلاقية الدرامية ومجموعة المُثل الاشتراكية فى المعاملات والسلوك.. بومارشيه أعطى من أرستقراطيته الكثير من التقييم والقيمة للطبقة الوسطى هو الآخر. أما مكسيم جوركى فقد كتب درامات "اشتراكية" عندما كان فوضويًا، عندما لم يحتمل الأحاسيس المُزيفة التى سادت بل واستحكمت وحكمتْ عصره، وكان ضباب العصر والغيْم المطبق عليه هما السبب المُشجّع له على ارتياد طريق كتابة الدرامات الاشتراكية. أولى قصصه كانت (الأم AZ ANYA) أطلق عليها الرواية أيضًا، وسواء الدراما أو الرواية فى تقنياتهما لم ينتسبا إلى الطبيعية؛ لكنهما استعملا عناصر التقنية الطبيعية فقط، لأنّ التحليل العلمى وكذا النقدى والفنى أشارت إلى أن النقل الفنى والتأكيد عند جوركى لم يكن يرتكز قط إلى الطبيعية أو المذهب الطبيعى حتى إن أخذ منه بعض العناصر الثانوية(*). تحليل التقنية جاء على الوجه التالى: اقتراب من الطبيعية، واستعمالٌ لتقنية تفرز الأسباب المؤثرة، مع أنّ الأهمية البالغة للاشتراكية ونظرة ماركس هى عكس هذا التحليل للتقنية؛ إذ كان من السهل رؤية التاريخية الماركسية – والنظرة إلى الحياة، ثم الموقف الحياتى، والاعتبار بالرغبات والقصد وكلها رغبات ونوايا ذاتية وشخصية فى تفكيرها

(*) هنا تصحيح لبعض المراجع العربية التى تُحيل دراما الحضيض – جوركى إلى الطبيعية، وليطّلع المسرحيون على حقيقة الانتماء إلى جزء منها فى الشكل فقط – المترجم.

وإعلان أحاسيسها قدر الإمكان، ثم إجبار الشخصية على قبولها بكل أعماقها وموضوعيتها عند الإنسان، وموازنتها مع ما بداخله وأسبابها. لن نكون مبالغين إذا قُلنا إن النظرة فى تركيبها وتأسيسها عند ماركس لم تكُن أكثر من النظر مليًا إلى أفق بعيد ممتد إلى ما لا نهاية، بعيد إلى درجة لا يمكن وضع اليد فيه على الفروق أو الأجزاء الدقيقة التى يحتمل ألا تصل إلى نقطة الفعالية.

لكن التقنية الطبيعية لا ترتبط بالآفاق **HORISONS**، لذلك فهى ليس لها أى آفاق، لكن أجزاء صغيرة فيها هى التى تقبل المعنى أو المغزى. وهذه الأجزاء الصغيرة تطرح الغنائية الناعمة فى الدراما. تسعى الطبيعية إلى التوكيد على هذه الفروق التى تجد فيها الوسائل الرقيقة واللطيفة الحانية التى تكشف عن النظرة العالمية والجامعة إلى حقيقة الاشتراكية كنظرة عالمية ذات خصوصية إنسانية، والتى لا تقبل وجهات نظر أو تعبيرات لا تهتم بالحقيقة العارية. هذه الفروق لم يكُن بالاستطاعة التأكيد عليها تمامًا، لأنّ كل شخص بل وربما كل الناس والجماهير قد شعروا، وكما يشعرون اليوم أنّ الحالتين قريبتان من بعضهما.. بمعنى وجود اتصال حقيقى بينهما. إذن يظهر هنا الاتصال أو العلاقة بين تقنية طبيعية زائلة أو فى طريقها إلى زوال، وبين رؤية اشتراكية تصعد إلى حركة اشتراكية بدأت تباشيرها فى الظهور. وهنا نرى أمرين اثنين أو حالتين: أُناس مرتبطون بقواعد وأعراف اجتماعية وقُوى يكرهونها، وآخرون من البشر تُجمع نواياهم ورغباتهم على وقف ومحو هذا الرباط الاجتماعى بالقواعد والأعراف. وفى الفن يتضح الأمران على الصورة التالية: جرت المحاولات على كشف وإلقاء الضوء على كل ما هو سيئ وقبيح ودنىء وحقير، مع الإشارة بوضوح إلى أسباب التدهور

ومسببات الوضاعة وأسباب التدمير. فى هذه اللحظات، عندما تتكشف الأسباب وتراها الناس والجماهير المسرحية رؤيا العين، وتعرف كذلك دواعى هذه الأسباب وظروفها، إذن تظهر الحقيقة الدامغة، وتتعرى فكرة التقارب أو الاتصال أو العلاقة السابقة، لتبقى على سطح الحقيقة طبيعة الرغبة والأمل، وفى تضاد مع كل السوابق والرغبات. دعونى أكشف عن المصطلحات الفنية للماركسية TERMINOLOGY – تُعبّر الطبيعية بكل وسائلها التعبيرية عن أيديولوجيا الطبقة الوسطى التى تكمُن مبادئها – من وجهة نظر أخرى – حيث يُقال عنها كما قيل فى السابق، إنها بلا أهداف، وإنها ضبابية غير واضحة، وإنها ولدت لتبحث عن هدف لسبب وجودها.

يقع النظام الاشتراكى – حسب وجهة نظره العالمية – على الماركسية، والاصطناعيّة، ولعل أقساها وأشدّها صعوبةً ما جاءت به القرون الوسطى المظلمة منذ الكاثوليكية. التعبير فى النظام الاشتراكى كما سيأتى لاحقا، هو أن يكسب التعبير الفنى عن الفنون أصول ونهاية مطاف الفن الحقيقى (كما عند چيوتو GIOTTO، ودانتى DANTE وأفكارهما بدرجة أساسية)، بإقرار شكل صارم فى الفنون ليس على شاكلة الأيام والعصور القديمة، لكن فى شكل معاصر وشخصى، وبشرط أن تُصاحب شخصية الفنان الفن كظلّه حتى نهاية الإبداع الفنى. وحتى يتكوّن شكل من الأحاسيس يُناسب الفن وحقيقته، فإن ذلك يستغرق بالضرورة وقتًا طويلاً، بمعنى أنّ على الناس أن تعيش مدة أطول لترى قيمة هذه الأحاسيس وقيمها العالية المنتصرة عند استرن STERN أو عند ديديرو. سأذكر عدة أمثلة عن الإحساس العاطفى ورقة الشعور فيه؛ وكذا على ما عثر عليه التأثيريون من تأثيرات حقيقية ناقذة.

الآن، وفى أغلب الحقائق الاشتراكية نرى الاشتراكية فى التفكير، وفى السياسة وفى الاجتماع والنصر فى هذه الحقائق.. لكن كل هذه الحقائق لا تتصل بشكل الحياة، لذلك فهى لا تستطيع الوصول إلى حيز التأثير على النظرة العالمية الاشتراكية. لعل أقل ما يُحس به الاشتراكيون هو الدوجمائية ذاتها وكل عملها من ناحية "التذوق الجمالى"؛ هو الخروج والانصراف البارد عن الفن حتى لو لم يكن هذا الخروج والانسحاب مكتوبا بالإشارة إليه أو إلى مصطلح الدوجمائية، أو إذا ما كان يتعين على الدوجمائية مادة استثنائية من دوجمائية قديمة سابقة.. إذن لم تكن فنونهم إلا فنونًا تنظيمية تجمع نظامًا رائعًا، وفنًا تذكاريًا ضخمًا. هذا الفن التذكارى الضخم هو ما بحث عنه جوركى فى قصصه ورواياته. أبعد عنها الإنسان "العجب العُجاب"، كما أبعد الظلال "الروحية" للشخصية، والانتقال الناعم، والمواقف العجيبة التى تبهر العين، حتى لا يبقى فى القصة أى موضع للاهتمام إلا إلى (الحركة العمالية) بكل خطواتها الهادئة ونشاطاتها الاتساعية الممتدة. سعى جوركى إلى البحث عن أناس مصائرهم بين أيديهم أينما كانوا وساعة ما يكونون فلا تغيير لهم ولا تغيير يصيب مصائرهم، هُم هكذا وحيث يكونون ويعيشون على ساحة الحياة. يترك جوركى الظروف والأحوال؛ لذلك نعثر على مضايقات لنماذجه وشخصياته وسط جفاف يسود هذه القصص والروايات، فاليوم، فإن هذه التذكاريات الضخمة كنتيجة لم تؤد إلا إلى نجاح معتدل مقبول، نتيجة جافة ومسكينة متواضعة، لكنها هى الحركة الآنية المعاصرة بكل ما جاءت به من إنجازات متواضعة كانت موجودة آنذاك ككتابات مُتفرِّدة لفن ظل يبحث عن شكل فريد. إن أهم ما فى أشكال مسرحيات شو يتضمن الآتى: كل إحساس

بالفوضى إما أن يكون مُزيفًا – لأنه ميول شخصية لا أكثر وإما هى مصلحة ومنفعة ترتكز إلى نموذج اصطناعى مضحك ومُخيِّب، ومُتصوَّر على غيـر الواقع والحقيقة. ينضم إلى وجود الأحاسيس عند شو نظام جديد يضىء فجأة وعلى غير انتظار مُسبق. استعار جوركى من الطبيعيـة النظـرة القاسـية الصارمة للحقيقة، وكذلك الانضباط فى الفن، أما شو فاقترابه من الطبيعيـة فجّر فى مسرحياته ما يُعرف بـ(النبع الكوميدى)، وتعتمد هذه الكوميديا فى تقنياتها على المنظورية المفاجئة وعلى الاستبدال دون السير إلى الأمام فـى مُسار الدراما – النبع الكوميدى. كان لا بد لشو من الحاجة إلى الطبيعية حتى يعرض قدْر ما وسعه من حيلة وقُدرة القريب الذى ستستمر الدراما فيه فـى تتابعها واستمراريتها حتى نرى – كجماهير – هذا القريب على أبعاد مختلفة، وفى صور مختلفة بطبيعة الحال (من زاوية المنظور).

لا يوجد اليوم فن ، ولا أحاسيس اشتراكية نمت وترعرعت فى الفـن. لأنّ ما ذكرتُه هنا حتى الآن من أنّ أى نوع من أنواع الفنون لم يصل إلـى درجة اهتمام الناس والجماهير به، ولأنّ موضوعاته ومحتواها أو مُحركاتـه وموتيفاته هى إيحاءات فى مجموعها، ولكن لأن الأحاسيس فى شغل شـاغل للبحث عن الشكل حتى نقطة العثور عليه. هناك بحث ورغبة فى هذا البحث، لكن فى مضمون هذا البحث لن نعثر على الدراما الحقيقية (سوف نشير إلى الشكل عند شو، الخالى تمامًا من الدرامية والثابت دومًا فى مكانه)، وهو ما يعنى أيضًا: لا وجود للتراجيديا. توجد قصصٌ هذه هـى حقيقـة، تجريـب وبحث فى الغنائية، ومسرحيات فكاهية على غـرار آداب المواطنـة وأدب الطبقة الوسطى فى القرن (١٨). سـؤال: إذا مـا كـان بالإمكـان وضـع

الدياليكتيك الماركسى الرائع وسحبه إلى الدراما، فلماذا لا يمكن إعادة ذلك اليوم؟ لأن دياليكتيكية العزائم عند الشخصيات الدرامية، وكل ما لا يظهر علنًا فى الدراما فى الشكل الخاص به لا يمكن الاستفادة منه والأجدر أن يبقى فى مكانه. إنّ الأهمية فى الأسلبة الدرامية أن تُعلن شخصية عن أحداثها وأفعالها، وعن حياتها – كما جاءت بعض الآراء عند عرض (ماريا ماجدولنا)، وكلها تختص بهذه النقطة التى أتحدث عنها الآن هنا، جاءت الآراء فى تحليل المسرحية لتقول بأن الإعلان للشخصية بنفسها عن أحداثها وأفعالها وحياتها ليس بالأمر الكافى، فالموقف فى حاجة إلى علاقات اجتماعية بين الشخصيات يكون لها المقام الأول. وكيف يمكن لإنسان أو لشخصية مسرحية أن تُقدم نفسها؟ إن ذلك يقتضى أن يقف الإنسان أو الشخصية المسرحية على بُعد مُعين، بعيدًا عن التقديم والعلاقة. كلما كانت الاتصالات قوية فإن الخارج لا يعلن إلا عن المقذوف والمُستبعد خارجا؛ ولذلك فالمسرحية ليست بدراما على وجه الإطلاق، لأن الدوجمائية تفعل فعلها وكذلك شبيهاتها ولذلك ينتفى وجود الدراما، بل وتتزاحم شبيهات الدوجمائية لتتسلّل إلى الصراع، لكنها لا تحقق أى اقتراب من أى شكل درامى اللهم إلا شكلاً ملحميًا فقط. لا أستطيع أنا هنا أن أؤكد شيئًا. إذا أراد شخص مشاهدة ثيمة تراجيدية واكتشف ما تتضمنه من بدعة وهرطقة (كما قدّم هابل شخصية كاندلوس على الصورة نفسها)، فإنه يُعطى صراعا عصريًا اليوم لخلفية العصور الوسطى، ويفتقد فى الوقت نفسه الشكل الدرامى للعصر الوسيط. الدرامية هى دياليكتيكية نفسها، والنقد الاجتماعى الاشتراكى لا يرى الآن إلا دياليكتيكية القائمين عليه، وهو ما ليس

بالاستطاعة رؤيته والتعرّف عليه الآن. فـي الـدرامات يمكـن الإحـساس بالجذور الحسية الكامنة في باطن الدرامات، وهذا الإحساس بالجذور الدفينة التي تعكس قُوى ميتافيزيقية، ما هو إلا التقدم والتطور التـاريخي وسلـسلة العمليات المتعاقبة التي تُمثّل اليوم في المسرحيات والدرامات، ولا تنمو مـن بين الأحاسيس المُتجذرة قبلاً في الأعماق. بالنظرة الاشتراكية فإننا نرى أنّ هذا التقدم ما هو إلا عبور مؤقت، فالأحاسيس الاشتراكية لهذه الصراعات لم تأت من قنوات موروثة، ولا هي بحاجة إلى أن تكون ميتافيزيقية، كما أنهـا ليست تراجيديًا أيضًا.. فلا هو تراجيدي بالنسبة، مماثـل لأحاسـيس طبقـة المواطنين ليكون صالحا للتعبير عنها، ولا هو تراجيدي ليكون مُعبرا عـن مصائر المواطنين، وذلك بسبب الأحاسيس المؤقتة والعبور المؤقـت لتقـدّم النظرة الاشتراكية. الحال نفسها والصورة نفسها في فرنسا قبل انبثاق الثورة الفرنسية، فلم تكن هناك في درامات ما قبل الثورة لا تراجيـديا حقيقيـة ولا مصير حقيقي لأحاسيس الطبقة الوسطى، وذلك قبل أن يتعدّل موقـف هـذه الطبقة متحولاً إلى الدياليكتيك الخاص بطبقته. في قصص جـوركي البطـل دعائي ملحمي، جاء قبل ميعاده، أحيانًا يُصيبه التدمير؛ لأنـه يـشعر بـأن الأحاسيس بعيدة منه، ولذلك فهو يُعلن في دعائية ذات صوت عالٍ وجهوري حقائقه وحقيقة مجتمعه المقبلة من البعيد، لكن مصيره التراجيدي بعيد عـن أحاسيسه لا يشعر به أبدًا أو حتى يستشعره، وهذا الإحساس وهـذه الحالـة الشعورية موجودة في كل درامات المواطنين، وسابقة على بطلها أو لعلهـا تسبقه على الدوام.

التراجيدية هى أمر نسبى، وغير مُطلق. تكمن أهميتها فى الإحساس الذى يصاحبها فى زمن الأحداث، هذا الإحساس الذى يُفسح مجالاً واسعًا لنورٍ رمزى يعكس النموذج الخالص للأحداث مُتخطيًا الحدود والمسافات بحد فائق للعادة. التراجيدية فى حدّها وحدودها الطبيعية لا هى تراجيدية ولا هى عكس ذلك. فمعنى التراجيدية هى حاجة إنسان لأن يصل إلى نقطة التدمير، تدمير نفسه، وهذه الحاجة بمثابة الرمز أو العلامة **SIGN** لكل حياته، ودون أن يكون لديه أى إحساس تراجيدى – وليست هذه هى المرّة الأولى التى أشير فيها إلى هذه الحقيقة – هذه الحادثة الحزينة المؤسفة حدثت عندما ثرثرت وتحدثت اللغة العامة والشعبية عن التراجيدية التى ردّدتها أفواه كثيرة، قد يكون لمردّدى اللفظة الحق (فى نعتها لأحداث ما بالتراجيدية)، لكن قد تكون هذه الأحداث كوميدية فى الوقت نفسه، أو تكون أحداثًا بسيطة وتافهة، كما قد تكون تعبيرًا وتلخيصًا عن سعادة ما ... إلخ. مثلاً إذا وقع حجر كبير على رأس شخص ومات، فهذه هى التراجيديا والتراجيدية فى الحدث.. فإذا ما أحسستُ أنا بذلك، بهذه التراجيديا؛ فهذه هى الحياة، سواء كان الإحساس مؤذيًا أو مُرهقًا أو مؤلمًا، بل وقد يكون كوميديا فى الوقت نفسه. ولمّا كانت المادة هى التراجيديا، هى حلقة الاتصال بين الناس وبين الأحداث، وهى سلسلة العلاقة المتواصلة التى تتضمن الأحاسيس، فإن الموقف تبعًا لذلك يُصبح تراجيديًا بكل ما فى معنى الكلمة من رخص وابتذال. هنا نعود إلى الأحوال والظروف التى تقرر جذور النموذج الاجتماعى التراجيدى المأساوى. ففى مسألة التقرير، فلا اختيار ثيمة العمل، ولا منظور أو رؤية الشخصيات المسرحية، ولا تصميم هذه الشخصيات،

لكن القرار يعود إلى أحوال اجتماعية مؤكدة، نعرف ونتعّرف على علامات عملية نما فيها الإحساس بالحياة يقظًا ونشطًا، وقبول واعتراف من الكاتب الدرامي بالرؤية الكونية، وكل هذه العناصر تُصبح هي المُحرّك الفاعل لاختيار وتحديد شكل مناسب ومتوافق مع الثيمة أو الموضوع لتُصبح الدراما أو التراجيديا كافية بالمُراد؛ لذلك لا نحسب قصص جوركى قصصًا "تراجيدية"، تمامًا مثل شخصياتها فهى ليست "تراجيدية" هى الأخرى، بل ولعلها أكثر هدوءًا وسكينة، تسير إلى "سقوطها" ومصيرها المحتوم وسط جو من الملحمية.. ونُحس – نحن – أن هذا السقوط لا يُعبر حقيقة عن حياتهم، قد يكون عاجزا عن التعبير، لكنه – على أى حال – ليس فيه شيء من حياة الشخصيات القصصية. قد يكون قصة أو جزءًا من قصة (أبيزود)، وقد تكون القصة فى حاجة إليها، وقد لا تكون، لكنها فى كل الأحوال ليست الأهمية فى حياتهم؛ فهذه الحياة توجد فى مكان آخر: فى إيقاعها اللا محدود، وغير المعروف لهم والسائر نحو الهدف فى سرعة يفرضها على إيقاعهم فى الحياة. اتجاه نحو هدف ما فى هذه الحياة قد يكون جميلاً وقد لا يكون، ومع ذلك فهم يعرفون أنهم لن يصلوا إلى الهدف بسبب هذا البُعد والمسافة اللا نهائية، بصرف النظر عن الفروق التى قطعوها والمسافات بينهم وبين مصائرهم، وما المتتاليات والمتعاقبات التى تعقب سقوطهم وتدميرهم تراجيديًا. هذا الانكسار بالنسبة لهم هو قصة قصيرة صغيرة (أبيزود)؛ لأنهم يشعرون بأنّ حياتهم بأكملها (من الميلاد إلى السقوط) لا تزيد عن كونها أبيزود، بعد أن شعروا بالهدف الأكبر فى هذه العلاقة. فى وسط هذا الإحساس بأن الكل، وكل جزء من الجزئيات، وكل مصير ذاتى وشخصى

هو أبيزود لا غير، ولا مكان أبدا للتراجيديا أو التراجيدية فى هذا المكان .. يذكر برنشتاين أن "الحركة هى كل شيء"..

إن حركة نهائية فى الختام لا يمكن لها أن تنقل الدراما إلى التراجيدية، لأن كل ما هو مرئى وظاهر على أنه "تراجيدي" لا يعدو أن يكون أبيزود، لأنه جزء، ولأنه كِسَرٌ صغيرة، ولأنه تراجيديا مؤقتة وعابرة فى نهاية الأمر. قبل عصر شو المفكر الاشتراكى ليس هناك تراجيديا اشتراكية، فأعظم مغزى لدرامته هو: الإعلان عن الإحساس التراجيدى والمواقف التراجيدية للأحاسيس القديمة عند طبقة المواطنين، والكشف عن الأحداث والشخصيات البعيدة عن مضمون ومعنى التراجيدية، جانب مضحك تمامًا. وفى جانبه الايجابى؛ فإنه يرسم شخصيات لا يمكن أن تنتمى إلى الوجود التراجيدى. جوركى لا يُجادل فى هذه الحقيقة، فهو فى قصصه وفى دراماته البروليتارية أراد أن يكتب التراجيديا البروليتارية، لكنّ حدثًا "تراجيديًا" لا يستطيع أن يُسلط الضوء على حدث لا يتوافر فى داخله وباطنه على التراجيدية.

وأدّى هذا إلى مشكلة الشكل بصورة طبيعية؛ فالسؤال عن العلاقات الحسّية التى أتت بها الاشتراكية إلى الوجود يبدو الآن من الأهمية بمكان فى الفحص والتحليل، هذا هو مناط القول هنا.. فما الرؤى والأحاسيس والخبرات التى تؤثر أو تتحول إلى صفة "التراجيدية"؟ ثم ما نوعية وجهة النظر التى سمحت للدراما بالتطور؟ كيف كانت الأحوال والظروف الاجتماعية التى أثّرت فى الدراما؟ انطلاقًا من الدراما السوسيولوجية الجاهزة؛ فإنها لم تؤثر كثيرًا ولم يكن لها أى تأثير سلطوى أو مُسيطر. أما

عن الإحساس فإنه قد عثر على شكل خرج من فرع من الفروع؛ ثم نما وقطع علاقته تمامًا بالفرع الذى انفصل عنه واتخذ طريقه إلى التعايش والحياة، حتى لو كان قد أغلق على نفسه تكملة وترقية الشكل الذى حصل عليه. عاشت الدراما السوسيولوجية وحيدة وعلى غير اتصال مع الفرع الذى خرجت منه. أريد الآن أن أُذكّر بملاحظة، أننى ذكرت مرة فيما سبق دراما أوديبوس حتى أتفادى لبسًا أو سوء فَهْم يمكن أن يلحق بالقارئ أو الدارس للدراما، كما هى الحال الآن فى الموقف نفسه. سواءٌ كان الشكل حسنًا أو غير حسن، أو كان نافعًا أو غير نافع، وسواءٌ كان فى صُلبه وغايته دراما اجتماعية أو كان مُجردًا منها، وكأنَّ الحكم على الدراما أو تقييمها يتوقف على نظرة الكون التى تُعبر عن النظرة العالمية المجاورة حتى يمكن إقامة دعائم الدراما وأركانها. أكرر مرة ثانية هنا أنّ الأمر يتعلق بمشكلة الشكل وحدها. تعرّفنا على إمكانات الدراما، وحاولتُ أن أكتب الخبرات التى جاءت بالاشتراكية إلى الوجود، كما فحصنا معًا العلاقة الثنائية فى هذه الدراما بجانبيها، كما بحثنا عن العوامل غير التجريدية وتعبيراتها فى الدارما. وكما رأينا، أنه لا يوجد – وقناعتى الشخصية أيضًا أنه لا يوجد – فى نظرة الكون أرض تطورت أو نمت عليها الدراما. (وبوسعى القول: تأكدنا من عدم وجود هذه الأرض – والتربة، وبحثنا عن الأسباب).

عرفنا أنّ جيل هاوبتمان لم يكن اشتراكيًا. إذن أى إمكانات يا تُرى هى التى أفسحت له الطريق إلى الاشتراكية، وإلى درامات تُنعت بلفظة "الاشتراكية"؟ بقى السؤال عن الشكل فهذه الدرامات بسيطة فى غير تعقيد،

بحسب الهدف المتواضع الذى كان مُعدًا لهذه الدرامات. لم تكن الإجابة عن السؤال سلبية تمامًا، لكنه لازَمَ الإنتاج البسيط للدرامات. فى اختصار شديد: رأى جيل هاوبتمان البؤس وحده، وحركة الاندفاع بعجلة وقوة تجاه هذا البؤس والشقاء. بحثوا عن (التعبير) عنه، وكان أمامهم نموذج هاوبتمان – شلاف الدرامى والذى تطور وأصبح سائدًا ومعروفًا فى الحقل الدرامى. كما كان نوع الدرامات متوافقًا ومتناسبًا مع إمكانات التقنية الطبيعية، فإنّ حدود هذه التقنية لا تُمثل أى مشكلات؛ لأنّ حدود الموضوعات والمحتَوى كان أكثر ضيقًا وتحديدًا، مَثَلُهُ كمثل وسائل التعبير هى الأخرى. الجديد فى هذه الدرامات هو استبدال معاناة النفس البشرية عند الشخصيات المسرحية، وكذا الاندفاع إلى رغبات المجاميع وآمالها ومعاناتها أيضًا. أسباب المعاناة والفقر والعوز واضحة وضوح الشمس: الجوع، الفاقة والحاجة، والبؤس والشقاء. دون هذه العناصر تفقد الدراما كثيرًا من خصائصها. موضوع الرغبة بسيط جدًا: شوق إنسان بسيط عادى إلى حياة محترمة، ولو للحظة واحدة فى هذه الحياة يستطيع استنشاق هواء نظيف، رغبة بسيطة ترفع عن الإنسان ضغوط العالم الخارجى المُتمثل فى عُنف وجمود النظام الاجتماعى القائم بكل ضغوطاته التى تصيب المجاميع بالشلل، أو إذا أردنا شيئًا آخر، إسكات بنادق الشرطة وجنود الجيش لتبقى الرغبات حرة طليقة إلى الأبد. هذا النوع من الدرامات يمكن أن تكون له إمكانات للظهور؛ فى حالة ما إذا استمرت المعاناة من الفقر والفاقة والعوز فى إضعاف الجماهير بالضغط على حياتها فى استمرارية متواصلة حتى تصل المجاميع إلى لحظة الانفجار. ليس فى

هذه الحالة مكان لإحصاء الفروق بين الفقر والفاقة ومظاهر أخرى مضادة لها، لأن الفروق البيئية ليست فروقا درامية فالكل سواء، والحالة البيئية سواءً كانت هنا أو هناك، فهى لا تختلف كثيرًا عند الدراما. فلو أضفنا شيئًا على الموضوع أو اقتطعنا منه شيئًا فإن المشكلة الدرامية تظل باقية على وضعها. فالدراما لن توجد إلا إذا كانت الصورة محدّدة فى الصراع والتحدى مع الفقر والحاجة والفاقة وكل أنواع الضغوط الاجتماعية التى تهدد السطحية والعاطفية. الموضوع الدرامى هنا إذا ما دخلت عليه وسط علامات الفقر والحاجة والضغط الاجتماعى البائس، كما أنها من شأنها أن تُطيح بالدرامية أيضًا. إذا ما وُجِد فى الحركة الثورية الهدف فإن مناقشة الهدف هو الموضوع الدرامى، وساعتها وللمرة الثانية سنقف أمام حدود التعبير الطبيعى، وهو ما يزيد ويضيف جديدًا إلى الموضوع، فإذا كان كُتّاب الدراما لم يلحظوا هدفًا محددًا، فإن غياب الهدف لن يهتدى إلى الشكل كما فى الحالة السابقة، بل وسيضيف مزيدا من صعوبة الحلول داخل الدراما. إذا دفعت الدراما بشخصيات قيادية أو بطولية للحركة وتغيير الحال، فستجد مشكلة البطل مرة ثانية وتتبع مشكلة الأسلوب حينئذ وتزيد الأمر والموقف تعقيدا حتى ليضطر البطل إلى استعمال نموذج التراجيكوميديا، إضافة إلى أنه إذا كانت الرغبة واحدة وفى تكاتف مع البطل ومع الجماهير والمجموعات، فإن هذه المجموعات تؤثر فى حاجات البؤس والفاقة فى الخلفية فقط، بينما يصبح الصراع الأيديولوجى فى الدراما مناهضا للنظام الاجتماعى (الأسلوب نفسه نجده تقريبا عند شيللر). أما إذا كان الصراع مُحتدمًا بين قائد الحراك

الدرامى وبين الآخرين من المجموعات، على غـرار شخـصيات براند، ستوكمان كنموذجين للقيادة، فلا بد أن تصل الدراما إلى مغزاهـا وأهـدافها حينئذ.. كل واحدة من هذين الاختيارين بعيدة عن الهدف. وحادثة شخـصية لن تكون موضوعا أو ثيمة للدراما. فرجل مسكين أو أسرة تعانى من الفقـر والفاقة والحرمان لن يُعربا عن الفقر العام باعتبارهمـا رمـزين للحرمـان والبؤس. لن يأتيا بأى فائدة على الدراما، فهذه أسباب فقط لا غيـر. عنـدما تحدثنا عن تحليل ماريا ماجدولنا ذكرنا أسبابًا الواحد بعـد الآخـر؛ لأنّ أى إنسان فى حياته من الذين يملئون حياتهم ويعتدُّون بمواقف اشتراكية - كمـا فى حادثتنا السابقة عن الفقر والفاقة - فلا يُوجد فى هذا الموقف أى حدث أو فعل كبير أو مهم يمكن له أن يملأ جنبات الدراما. (من السهولة بمكان رؤية نموذج الدراما التجريدية التى نتحدث عنها الآن، فلا نجد جديدا يطرأ علـى الدارما). وعلامَ نعثر بعد ذلك؟ إمكانات للشكوى والتمرد، وشخصيات تفور وتمور داخل مشهد واحد على أكثر تقدير. هذا النـوع مـن الـدراما يحتـاج بالضرورة إلى بداية جديدة عند كل مشهد يخرج من قصة أو حكاية صـغيرة - أبيزود، تربط الأجزاء الخارجية وحدها.

تُسجل الأبيزود خطورة على كل الدرامات الاجتماعية، لأنّ الموضوعات فى هذه الدرامات تُرهق تراجيدية الطبقة الاجتماعية (كما فى ماريـا ماجـدولنا أيضًا). وتؤكد عبقرية الأسلوب عند جرهارت هاوبتمان رؤيته لعيـوب المـادة الدرامية، وعبثا حاول تشييد الدراما الاجتماعية .. النسّاجون؛ لأن كل بنـاء أو تركيب أو تشييد مشترك له قانونه: عندما توجد المادة ولا نُبعد عنها الأخطاء أو

ما يحطُ من قيمتها وسُمعتها فحينئذ لن نجد طريقا إلـــى الحــل إلا أن نربطهــا بالتركيب والبناء الدرامي؛ لنمنحها شكلاً من الأشكال. أقول مثالاً بــسيطًا علـــى ذلك. عند رسْم أو تزيين حائط من الحوائط فإن الفكرة تكــون واضـــحة عنـــد الرسام أو الدهّان وسريةً فى ذهنه أيضًا، لكن البدء فى الرسم أو الدهان يأتى فى العادة بعد اجتياز كل مراحل الصعوبات التى تواجه الرسام.. هـــذا مـــا اتّبعـــه هاوبتمان فى درامته النساجون. الأبيزود خطر على الموضوع، لكن النـــساجون ليست فيها إلا قصص وأبيزوديات. تركيب البناء الدرامى فى أسسه يرى أنّ كل شخصية تحضر للحظات، ولا نتسلم منها غير كِسَرٍ من مصيرها، وكل كـــسرة ليست مُهمة عن الكِسْرة الأخرى. كلها جزئيات رمزية لأنّ كل جزء يتعامل مع كل حياة الشخصية لكن بالأبيزود أو الحكاية أو القصة المحـــدودة، خاصـــة أن الأبيزود تُعبر عن حياة الشخصية، وكل أبيزود عند هذه الشخصية والشخـــصية الأخرى على صورة واحدة للحياة. ليس هناك بطل، ليست هناك شخصية واحدة يمكن أن تخرج من بين المجموعات والجماهير لتُقدم حياة مختلفة عن حياة بقيّة الشخصيات المتشابهة أبيزوديًا، أو تختلف عن مصير شخصيات أخرى بجانبها.

تجمع الدراما معاناة المجموعات، نضالها وكفاحها، نصرها وخسارتها، وانسحاقها وحطامها. ولمّا كانت جميع الشخصيات تـــشعر بـــشعور واحـــد وترغب فى أمل واحد؛ فليس هناك اتساع أو تركيب فى البناء الدرامى، فـــلا حاجة به إلي الدراما. ما يقرب من ثلاثين شخصية على خشبة المسرح بـــين أعمار مختلفة ومزاجات مختلفة وأحاسيس متباينة يعيدون ويكـــرّرون، مـــا نُحس معهم بأن كثيرين من البشر على نفس شاكلتهم، وكأنّ عالما جديدا يبرز

أمام عيوننا ويشعر بهذا الشعور المتكرر الوحيد والممتد إلى ما لانهايـــة. لا نعثر على شخصية واحدة يمكن أن تقل أو تزيد جرعة الإحساس عندها. لكن الوحدة هنا، ووجود هذه الجماعة – والمجموعـــات كـــلٌ قـــوى فـــى ذاتـــه وشخصيته بما يُكوّن ضخامة فى الإحساس مع أنها مجموعات من مختلـــف الطبائع والأمزجة إلا أنها هنا كتلة ضخمة من الأحاسيس، مجموعـــة تُثيـــر حرماناً فظيعا قاتلا سببته أعاصير من الغضب والغيظ الشديد ورياح الثـــورة وتلاطم الأمواج. إن كل فرد من المجموعة يشعر بالشك والحيرة فى علاقـــة مع إحساس الآخرين، شعور واحد بالإحساس وشـــعور واحـــد بالتـــصرف والفعل. كل شخصية تضرب فى الهواء والخـــلاء دون أن تـــرى، تنفجـــر، تُسحق وتُدمر وحدها، لكنها مع بقية المجموعة وحدة متجدة وضاغطة علـــى القوة العسكرية الطاحنة. هنا نجد كل شخصية ومصيرها تتصل بأكبر قـــوة حيوية مُفعمة بالنشاط وفى علاقة مع الدراما. فكل مصير لكل شخصية ينتهى بصورة مشابهة إن لم تكن متطابقة مع المصير الآخر. هذا البناء فى الدراما يحتوى ميلوديا تجمع كل الخيوط الدرامية حولها؛ فالتناقض الظـــاهرى هـــو الملمح الذى يُسيطر على الشخصيات ومع ذلك فهو قائم وموجود، يظهر فى صوت كل واحد داخل هذه الميلوديا دون أن يفقد أى واحد أو أى شخـــصية قوتها وكثافتها. هذه (الوصلة) فى العلاقة قوية إلى حد بعيد، ولو كان تصميم الشخصيات أكثر طبيعية واتساعا لما تغيرت الأبيزود إلى صـــورة أخـــرى. تُصاحب التغييرَ اللا محدودَ فى المسرحية الرتابةُ والوتيرية واطّرادُ الصورة والنغمُ على وتيرة واحدة **MONOTONY** فى وحدة واحدة لا تتغير ولا تشذ، كأنها اختلاط وتشوش كامل ناتج عن ذرّة أو عن مقدار بالغ فى الـــصّغر..

هذا هو البناء الدرامى لدراما النساجون . الدراما لوحات متسلسلة مُتتابعة، مرحلة فى إثر مرحلة. يأتى التطور فى الدراما وفق عبور الأحداث وزيادة جرعاتها فى سرعة محسوبة؛ لتزيد من كثافتها هذه الذرّات المتناثرة على طول مساحة النص الدرامى، وحتى تتضخم الأمور والأحداث حاملة الحيوية والنشاط والقلق والتوترات، ودون أن تتغير العلاقات بين الشخصيات، ولا تتغير طبائعها أيضًا. تتجمع فى الطبيعية كل خطوط الفضيلة والطهارة والنقاء. يمكن التعبير عن الطبيعية بأنها الذرّات التى أبدعت صورة المجموعات والجماهير وحققت لها وزنًا فى الدرامات إن لم يكن ثقلاً أيضًا، لكن هذه الحقيقة هى الفرصة والإمكانات الوحيدة التى اضطلعت بها الطبيعية لتصنع الأساس الحسّى للدراما، والرغبة المتأرجحة العاجزة، والانفجار الغرائزى، بدون أن يكون لهذه العناصر تأثير كيفى أو استبدادى تحكمى. تكمن الإمكانية فيما اضطلعت به الطبيعية فى أن تؤثر هذه المجموعات من الشخصيات فى صورة وحدة واحدة لا تنفصل ولا تتجزأ، حتى يكون المصير الجماعى رمزيًا يتعامل مع الصورة الدرامية فى زمن واحد، فبدلاً من الارتفاع أو الصعود بشخصية من بين الشخصيات يأتى صراعها على نموذج الأبيزود وهنا، لا يوجد شىء آخر غير الأبيزود، الذى يتحاشى الأبيزودات الأخرى. إذن، فالصورة هنا ليست بهذه السطحية على اعتبار الاتصال القائم بين المصير والسطحيات من الأمور؛ لأنّ زيادة جُرعة الرمز عن طريق السطحيات والرتابة والوتيرة الواحدة من شأنه إفراز تذكارات عديدة، وهى بدورها ستقود إلى بعث وميلاد خداع كبير ووهم أعظم. فى أيامنا هذه تصل الأسلبة الدرامية للحياة إلى الملحمية صنْعًا وتكييفا كى تلائم غرضًا

مُعيّنًا، لكن هذا الحل لا يأتى إلا من الطبيعية ذاتها، ليس بغرض الإعادة ولكن بتكييف مادة أخرى ليس باستطاعة المصائر الخضوع لها. هذه المسرحية تستند إلى الوحدة، والاكتمال، وإلى عالم مغلق، تسيطر عليه قوانين صارمة، وحاجات أقلّ ما يقال عنها إنها قاسية مؤلمة. موقف المصنع يضطر إلى استغلال عُماله (هذا الموقف الدرامى ليس خاضعًا للتحليل بل لعله من وجهة نظر الدراما ليس مُهمًا، لكنه يجب أن يكون على هذه الصورة كنمط من الأنماط، وحتى لا نرى شخصيات سيئة ونشهد ضغوطها اللا إنسانية). حينما يصل التمرذ إلى غايته منفجرًا ضد الجنود، فساعتها سوف نسمع إصدارات للأوامر وسيطرة مهيمنة ووابلاً من الكلمات والتهديدات ورصاصات وقذائف تنطلق فى وقت واحد. هذه المسرحية لا تُعبر عنّ فكرة ما، لا تصعد بأى مشكلة إلى السطح، فقط ميلوديا واحدة تعزفها، تُقدم من خلالها قانونًا ظالمًا غير أخلاقى؛ تقدمه بمثابة إشعار للناس والجماهير لتفتح به آفاق أحاسيسهم.. إشعار الناس بأن ما يحدث أمامهم، ولهم لا يمكن السكوت عليه أو قبوله، إشعار الجميع بأنْ ليس هناك طريق إلى التحرر والتحرير من هذه الحياة.

شيء يهزّ النفس ألمًا ومرارة. على تاريخ مسيرة الدراما كانت التراجيديا وحدها هى القمة فى الطبيعية. وكانت الثيمة الكبرى هى صاحبة إمكانات التعبير الكاملة بين الحدود الطبيعية. لكن يُلاحظ أنّ هناك إعادة للطبيعية ولنموذجها، ولشكل واحد خرجت منه الرغبات، وأنّ القوة المتسلطة الغاشمة تضع كل الرغبات غير ذات تأثير؛ هذه الثيمة تحديدا برزتْ فى دراما النساجون، بؤس على صورة واحدة متكررة، وشكل لهذه الصورة وللدراما طبْعًا يأتى بالرغبات، ولا اختلاف البتة، ولا جديد إطلاقا.

حاول هايرمانز HEYERMANS دراسة شخصياته ومصائرها في درامته OP HOOP (أمَل) . في مسرحية جوركي (الحضيض) لا يعطي هايرمانز للأبيزود فيها أي وحدة للجو العام للمسرحية، ولا للفلسفة التي فرضها جوركي بالقوة على المسرحية. دراما بارتل سورانز BARTEL THURASER من تأليف لانجمان LANGMANN تدور أحداثها وسْط بيئة من طبقة المواطنين – الطبقة المتوسطة (أُقدم مثالاً واحدًا فكل المسرحيات على النمط نفسه، (دراما ميربو LES MAUVAIS BERGERS MIRBEAU الرعاة السيئون). هنا يوجد البطل، والمجموعات من خلفه في الخلفية، لكن البناء الدرامي يشوبه التفكُّك؛ لأن الأحداث الأمامية مبالغ فيها بما يُعطل من اشتراك الخلفية في الأحداث؛ مع أنه بالإمكان تسوية البناء الدرامي حتى ولو اصطدم البطل بالمجموعات في الخلفية وعلى الشاكلة نفسها .. (أداموس ADAMUS ودرامته DIE FAMILIE WAWROCH عائلة ڤافروش – وعائلة A.W، وكورل ودرامته مأدبة الأسد LE REPAS DU LION). كل الدرامات الاجتماعية حقًا ما بعد هاوبتمان لم تكن اجتماعية بمعنى الكلمة، باستثناء دراما (نضال STRIFE)؛ رغم ما فيها من أخطاء للكاتب الإنجليزي جالزوورثي، هي دارما الإضراب STRIKE، الإضراب فيها في الخلفية، يتزعمها بطلان – شخصيتان قويتان، الأول رئيس مؤسسة شعبية والثاني رئيس العمال – هُما في صراع مع بعضهما، إذ تكشف المواقف الدرامية عن هذا التضاد الذي يصل إلى أن يُدمر كل منهما الآخر، مع أنّ العداوة بينهما هي حاجة موضوعية، لكنها تُظهر حقد قلب هذا على ذاك، لكنهما معًا في مواقف الضعف والجُبن. استعملت هذه الدراما نموذج موضوع غير مناسب بصرف النظر عن البُطء والركود في أخطاء كل منهما، والمُحركات –

الموتيفات الزائدة عن الحدة والدعائيون الذين يعملون بالمال القذر، فضلاً عن الأخطاء التى تتوافر عليها الدراما، وهى أخطاء مشتركة بين البطلين. الإضراب له أهمية هنا فى الدراما، لكنه فى الخلفية، كان من الممكن أن يكون فى المقدمة لأهميته، تشتعل العداوة بين البطليْن المتضادين كلٌ بقدر ما يستطيع من تجميع قواه وحماسه. والارتفاع والصعود إلى أعلى بهاتين الشخصيتيْن، حتى يستقيم أمر العمل وحتى يبقيا هما الاثنين. كان جديرًا بالدراما أن تُخفف من غلوائهما؛ فهذا التخفيف – بل الصعود بالشخصيتين إلى أعلى – هو مناط القول فى المركزية والجاذبية، وهو نفسه الوقار والرزانة لهما. تقود الشخصيتيْن إلى الوراء أسباب سيكولوجية تتزعمها حاجة موضوعية تسيطر عليهما وتجعل كل واحد منهما يسير ضاربا فى طريقه، بما يكشف عن عناد، ونزوة وهَوًى، وشيءٍ من الباثولوجيا. هذه المواجهة التى تفصلهما وتحتل مكانها بينهما؛ هى فى الحقيقة حُجة وبيّنة على اختلاف مستوييْهما وظيفيًا، فهما ليسا على درجة واحدة من حيث الوظيفة، ما يوحى بأنّ هناك نوعًا من المرض زادت جرعة الإرهاق فيه .. هذه هى التراجيكوميديا. ناهيكَ عن جفاف كامل فى الحاجة الموضوعية، إلى جانب مناقشات بلاغية – ولغوية تتصدر التأثيرات الحسية فى الدراما.

عندما أعود إلى دراما – النساجون، فأجد خيوطًا بدائية ساذجة عتيقة الطراز. حددّ هاوبتمان أحداث الدراما وأسلوبها فى فترة الأربعينيات(*) حينما

(*) لعلّ المقصود هنا فى تحديد هاوبتمان تاريخ أحداث المسرحية، هو أربعينيات القرن (١٩)، على اعتبار أنه انتهى من كتابة المسرحية ثم عرضت عام ١٨٩٢، لكن أحداثها تعود إلى عام ١٨٤٤ فى بيترزوالدو PETERSWALDAU عندما كتبها هاوبتمان لإحياء ذكرى ثورة النساجين وصحوتهم – المترجم.

استأسدت الرأسمالية وزادت من البطش والعُنف، ولم يبق للعمال ساعتها إلا الجوع كسبب مباشر لثورتهم المتمردة. طبيعى أن يتبع بعد ذلك صراع طويل الأمد بعيد المنال والتحقيق تدعمه أسباب قوية للانتصار على الظلم والظالمين الرأسماليين.. كلها عناصر خافية ومختفية فى الدراما عند هاوبتمان. ورغم هذا الغياب والنقصان فقد وظّف عبقريته فى الأسلوب بأن تحاشى الافتراضات التى كان نموذجه فى حاجة إليها, إذ لم يكن من المعقول استعمال تقنية الطبيعية فى هذه الدراما، وهذا سؤال آخر.. ففى الدراما الحديثة لا بد من إعداد مقياس مُدرّج لجميع الأسباب حتى يمكن إتمام تصميم الدراما كاملاً، ثم يتم إخراج الدراما الحديثة بأن يكون كل رنين للمزاج فى مكانه تمامًا دون انحرافات إلى اليمين أو اليسار.؛ لأنّ هذا النوع من الدرامات الحديثة يحتاج إلى تصميم قوى ليتوافق مع الذرّات التى يحملها فى باطن الدراما، فتركيب خط إلى ما بعد خط آخر يصل بالدراما الحديثة إلى الرومانتيكية السابقة. اتبعت الروايات الأسلوب نفسه باستثناء النساجون، وكذلك بعض الدرامات. لكن ما يختص بالنساجون هنا، فبالإمكان طرح السؤال مرة ثانية. كيف تكون حالة التأثير وحقيقته.. غنائية أم طبيعية درامية، عندما يحتوى الصراع على عناصر ملحمية – أم هو حقيقة صراع درامى؟ من المؤكد أنّ الوسائل هى وسائل درامية حقيقية، لكنها مع ذلك تحمل شيئًا من الشك، بمعنى: هَلْ القواعد أو الأُسس التى قامت عليها هى أسس حقيقية فعلاً؟ فى مرحلة تطور الطبيعية انقلبت العلاقة رأسا على عقب كما حدث فى درامات أخرى فى السابق.. من حُسن الحظ أنّ هذه العلاقة كانت جيدة حين تحولّت وسائلها إلى المشكلات. فى النساجون من الصعب الإحساس بالمشكلة؛ لأنه من العسير الإحساس بها كبقية بعض الدرامات لأنها

تبقى وحيدة، ولأنها لا تجد الطريق أمامهـا للتطـور والتقـدم، ولأنّ مـن الاستحالة الاستمرارية فى مثل هذه المواقف، ولأن هاوبتمان قد تقابـل مـع مصادفة طيبة مثمرة تجلت فى أسلوب الكتابة عنده وبالعثور على مادة أعاد صياغتها غنائيًا، وكان من حُسن حظه مرة أخرى أن قوة الصياغة حجبـت كل ما هو غير درامى عن الأساس فى الدراما.

جاءت الرؤية والنظرة والتقنية كمتتاليات طبيعية بعد ذلـك، فقويـت الأسباب المباشرة وسرعان ما سيطرت بقوتها المُحكمة، فى ضغط على كل ما هو فى الأعماق وحتى النهاية، وهذه الأعماق فى الـدراما هـى نفـسها الأحداث القوية المؤثرة التى ترفع تقدير الدراما إلـى درجـات عليـا عنـد الجماهير. لا ترتبط كل حادثة بقوانين الكون العظمى، لكن تبقى على الدوام حادثة ما؛ ولذلك تؤثر كل تراجيديا طبيعية تأثيرًا أليمًا وضاغطًا. إحـساس بالحقيقة المؤلمة الصعبة، تفرزه التراجيديات الطبيعية وهو ما يحدث غالبًـا فى الحياة عادةً، لكن هذا النمط يوجد فى المادة فقط أو على أكثر تقدير فـى السيكولوجيا، وليس فى الشكل بأى حال من الأحوال، لكـن الـنمط يبقـى بنمطيته على حاله، لكنه لن يأتى بالرمز إلى الوجود. القمم التراجيديـة هـى المنوط بها الارتفاع بحدث أو بشيء إلى أُفق النظرة الكونية، وكما رأينا وكما عرفنا كيف تحجب الطبيعية كل أفق بعيد عن الدراما. مسرحية "الـسيد إلـز" لشلاف مثال على ذلك؛ فهذه المسرحية فى لغتها، وتقنيتها، وبنائها الـدرامى هى صورة مثالية ونموذج كامل بين الدرامات الطبيعية. الصراع فيها قـوى وعميق.. شخصية وحشية تنتهك الاحتشام وحُرمة القانون تتحول بوازع من ضميرها متخلية عن رعونتها وحنقها واعتداءاتها على النـاس والحقـوق، بفضل صراع داخلى يوقظها إلى طريق الصواب. مثل هذا الإنـسان وهـذه

الشخصية التى تعرف وتكتشف – وحدها – ما يؤذى روحها ويُعذب نفسها داخليا، ودون أن تُفصح عن شيء ما، لكنها تتعذب وتقاسى الآلام وهى تضع صحيفة حياتها البشعة أمام عينيها، لتتطهر من الماضى الأليم الوحشى. هذا الصراع الرهيب الذى ينساب وسط ظلام أمسية من الأمسيات لرجل مريض على فراش الموت هو نفسه البطل الذى كان مغوارًا شريرًا، تجمعه الذكريات فى آخر يوم من أيام حياته... ليست هناك أشياء لا فائدة لها ولا معنى لها بين الناس. استدعاؤهم لهذه الأشياء أو الذكريات أمر طبيعى بطبيعة الحال، بل ولعله مطلوب فى الحياة على وجه الخصوص، والصراع والنضال شيئان رائعان يأتيان ويستدران كل ما هو جميل ورشيق ورائع، رغم ما فى النهاية من توتر وقلق. على كُلٍّ فنهاية المسرحية تحمل تأثيرا مؤلما لأن الباثولوجى العرضية تبقى للنهاية، كما كانت وكما هى الآن لا ترتفع صعودا إلى القمة ولا تغادر نموذجها الثابت معها. هذه التأثيرات الرائعة نفسها نجدها تأثيرات تنتمى إلى الطبيعية فى تراجيديات: الحمّال هينشل، وعيد السلام.

كانت طبيعية هذه الضجة التى أشعلت العالم عندما استقبل نفحات الانتصار الأولى للطبيعية، كل ذلك كان بسيطًا وهيّنًا فى مقابل ما أحدثته الحركة الطبيعية من إنجازات فى الآداب والفنون، ولعلها لم تعترف أو تُشِرْ إلى أهم وعودها .. المُتمثل فى عصرها الذهبى الجديد، ألا وهو الدراما الحديثة الكبيرة التى لم تحققها عمليًا. فدراماتها من وجهة نظر الطبيعية وثورتها درامات كاملة، أما تنافر الأصوات واللا انسجام فى الأسلوب عندها فلم يُسبّبه الضعف الذى كان عليه عديد من كُتّاب الطبيعية، لكنه كان بسبب الحدود الطبيعية للطبيعية.. قضى الآن شلاف كما قضى هاوبتمان، لكن بقيت الطبيعية.

نُحس اليوم بأنّ كل الجوانب السلبية لها صالحة ونافعة، لكنها لم تكن كافية أو على الأقل جزء منها لم يكن مكتملاً. حاربت الطبيعية ضد كل ما هو شفقة مُزيفة وغير أصيلة، وواجهت بالتضاد كل أسلوب عضوى **ORGANIC** فى رغبة لتدميرها نهائيا، حتى تصل إلى الدراما، وحتى تُثبت – وبالتأكيد والدليل القاطع – أنه بدون الشفقة، والأسلبة فلا مكان للدراما، إذ لا يمكن تخيلها دون هذين العنصرين. تشرح كل هذه المواقف وتُفنّدها الأحاسيس القوية والمعايشة فى، ومع الطبيعية، إذْ لم يكن يمضى قليل وقت إلا وانطلقت فى قوة الانتقادات والتعارضات، والصراع ضد الطبيعية.

لكن هذا الصراع الناتج من جديد، صراع من جانب واحد. صراع أكّد على كل ما أتت به الطبيعية من أعمال وآداب وفنون، وكل ما لم تأخذ به الطبيعية فى مسارها وتاريخها. لقد رأى الصراع الصورة عن قُرب، ومن بعيد أو على بُعد مرة أخرى. كثير من عدم النضج شَابَ هذه الرؤية، وعديد من المواد المختلطة غير الأصيلة. اليوم – مرة ثانية – نرى الطبيعية فترة عبور، لكنها لبّت الحاجة إلى هذا العبور فالتقنية ووسائل التعبير الطبيعية، والرقة والنعومة الدقيقة، والقيم عالية المقام إلى الأبد، والتضاد مع الأساليب المزيفة المهترئة وفى مواجهة أحداث ليست هى بالأحداث. كل هذه الحقائق والأصول الفكرية هى حصيلة ونتاج الحركة الرومانتيكية وآثارها. وهى كذلك الطبيعية التى سمحت بمتتالياتها وما جاء فى أعقابها من أعمال تلتزم بالشرف. يكفى أنها أفرزت تقنية خاصة بها، لم تكن على درجة الكمال أو التمامية، لكنها تقنية لم تستغن عنها فى يوم من الأيام.

الكتاب الخامس
انبثاقات عن الطبيعية

الفصل الحادى عشر

التأثيرية .. وطبيعية غنائية

تحدثنا فى الفصل السابق تفصيلاً عن خيبة الأمل التى انتهت إليها الآمال التى منهجتها الطبيعية لبعث الدراما الحديثة الكبيرة إلى الوجود، وهى خيبة أمل سرعان ما تبعت وتتابعت. فى فرنسا قدّم المسرح الحر **THÉÂTRE LIBRE** لفترة ما جهودًا كبيرة للاتجاهين الرمزى والسيكولوجى. كان هرمان باهر فى عام ١٨٩٠ هو أول من قدّم هذين الاتجاهين فى مسرح فرى بيهن **FREIE BÜHNE** عندما شاهد انتصارات الطبيعية فى المسرح. ووجد المخدوعون فى الطبيعية نموذجين حاولوا تجريبهما فيما لم تنجح فيه هذه الطبيعية؛ لأن هذين النموذجين كانا قائمين وموجودين بالفعل فى كل من القصة والليرا(*)، لكن المحاولة لم تكن قد تمت بعد فى الدراما. كانت هناك فروق بالطبع بين السيكولوجيين الفرنسيين والمتحمسين للتأثيرية ومناصريها خاصة كُتّاب القصة التأثيرية وفى بنائها وتراكيبها. وكان الرأى هو متابعة التطور بدلاً من التضاد والصراع مع هذه الفروق التى ظهرت بينهما وبين

(*) LYRA : فى الصفة الغنائية فى الشعر .. الحماسة المُفرطة، المبالغة فى الأسلوب وفى العاطفة – المترجم.

الطبيعية، من أجل إقامة منطقة جغرافية أدبية جديدة. وعلى الأقل – ونحن اليوم بعد خمسة عشر عامًا أو عشرين عامًا – لم يكن بُد من استمرار الطبيعية، بعد أن ساد إحساس عام بأن الصراع لن يُقدر له النجاح. وجد زملاؤنا الأدباء والشعراء أن الفروق حادة وغليظة رغم اتفاقهم السابق فى زمن قريب – مع أنه كان قريبًا ساعتها – واعتقادهم السابق بالتصالح بين هذه الاتجاهات أو التيارات. ذهب التابعون إلى حميمية الطبيعية وإلى السيكولوجيا بمفاهيمها الفلسفية، وإلى التأثيرية – الانطباعية، وإلى الغنائية، لمناقشة كل هذه الرؤى والأفكار (هذا الشعار الذى يحمل كلمة السر أو لفظة المرور **PASSWARD** هو ما يغطى معنى الاتجاهات الحقيقية). سنتقابل – حسبما ذكروا – مع الكُتّاب الذين اعتنقوا الطبيعية بل وأعلنوا انحيازهم الكامل، ثم عادوا بعد فترة ليتعارضوا مع مبادئها ونماذجها، وفى النهاية أصبحوا على طرف النقيض تُطبق عليهم حالة ذاتية وهمية وغير موضوعية، منحرفين عن كل الأساليب، حالة مرت مرور الكرام، كمرور الطبيعية من المجد إلى أفول نجمها.

(١)

تيار جديد، الشكوكية(*) كان التيار هو أساس نظرة العالم. ذهبت الشكوكية إلى حدّ العدمية – النهلستية **NIHILISM** التى تقول بأن القيم والمعتقدات

(*) SKEPTICISM : مذهب أدبى وفنى وفلسفى، يقول بأنّ الحقيقة أو المعرفة فى حقل مُعين غير مؤكدة وغير محققة، نزوع إلى الشك، حتى الشك فى مبادئ الخلود أو الوحى – المترجم.

التقليدية لا أساس لها من الصحة وأنّ الوجود لا معنى له ولا نَفْع فيـــه. والعدمية مذهب يقول بأنّ الأحوال فى المجتمع هى من السوء بمحلٍ يجعل الهدم مرغوبًا فيه لذاته وبمعزل عن أى برنامج إنشائى. وحين نفحص هذه النظرة ونفهم ما تعنيه العدمية فلا بد لنا أن نتفهّم هذا الجيل الشكوكى الذى يعاصر هذا التيار الجديد، فى مساره ونهاية هذا المسار ولنضع اليد على الأنوية التى تعتبر الأنا نقطة الانطلاق فى الفلسفة – **EGOISM** الفردية التى تُعنَى بالفرد لا بالمجتمع. جاء اكتشاف الفرنسى ستاندال(*) عندما حمل نظرة الفردية واعتنقها مع كُتّاب آخرين (باريّه، بورجيه، أناتول فرانس **BARRÉS** **BOURGET, ANATOLE FRANCE**). كانت الفردانية قد خسرت كل خلفيات القيم الأخلاقية، كما سبق عند هابّل وإبسن خاصة فى الشخصيات عندهما، ولم يبق لهذه الشخصيات إلا الحقيقة الروحية؛ ما كان يعنى الغريزة والتراجيديا والتخلى عن كل شىء آخر غيرها والاستسلام لها، أو بمعنى آخر الانقياد للأبيقورية(**)؛ لأنّ هذه الفردانية التى يمكن إطلاق مصطلح **"SZOLIPSZIZMUS"** عليها نسبة إلى نموذجها الهيتروجينى المختلف فى ذُريته عن الأصل لكن فى مبالغة شديدة، والذى نادرًا ما يحمل شيئًا من القديم، هذا الجيل المعاصر (آنذاك) تاق إلى الأحلام ورغبٍ فى تمثيلها وأدائها

(*) ستاندال (هنرى بيل) STANDHAL - HENRI BEYLE (١٧٨٣ – ١٨٤٢) روائــى ودرامــى فرنسى. من أهم أعماله (الأحمر والأسود – LE ROUGE ET LE NOIR)، كتبهـا عـام ١٨٣٠– المترجم.

(**) مذهب أبيقور EPICURE الفيلسوف الإغريقى الذى يردد أنّ المُتعة والانغماس فى الملذات الحـسية هى الخير الأسمى – المترجم.

وبناء قصور فى خيالاته، ليس عن طريق التهكم أو السخرية، ولا عن طريق نظرة رومانتيكية أخلاقية كما شاهدها فى نموذج إبسن لدرامته بيرجنت. يأتى الفرنسى هيزمان دى إيسينت HUYSMANS DES ESSEINTES بكل انعزاله عن العالم ليُقدم عالمًا جديدًا، ويُشيّد عالمًا اصطناعيًا يُعبّر عن أحاسيس الحياة فى أقوى موجة من موجات الرمز (مسرحية الغريب أو غريب الأطوار A REBOURS). ثم يتبعه أناتول فرانس الذى يعرض فى آدابه النظرة الكونية – العالمية بأقوى معانى التعبير رافضًا العدم والعدمية بكل أشكالها وبالشك على مذهب الشكوكية فيها، ومُبرزا فى رواياته الأدبية التأثير الحقيقى لقوة الروح، وارتفاعها الشاهق، وجمالها، وقيمها الأخلاقية العليا باعتبار كل هذه العناصر الروحية هى القُوى العليا التى تُحرك الحياة، وظل طوال حياته يُظهر فى أعماله الاستثناءات التى تعترك الآداب أحيانًا كما فى تاييس، يوديا نائب الحاكم – أو كما عُرفت باسم آخر هو اليهودى الوصى على العـــــرش. من الزاوية الأخلاقية تُعتبر هذه الأعمال الأدبيـــة هى نهاية نظرية النسبية وختامها؛ فكل شىء مهما كانت نوعيته أو مغزاه – أو معناه لا بد أن يظهر فى سلوك الإنسان مُتخلّقا بالأخلاقيات، وليس برفضه أو غضّ البصر عنها، وحتى دون أن يتبع شكلاً له الصفة الأخلاقية فى مظهره الخارجى (والذى عادة ما يحمل مضمونه الإعجاب والتقدير)، نموذج إجبارى مُتفق عليه. كانت ألمانيا قريبة من هذا المفهوم الذى عكس النظرة الكونية والفلسفة العالمية.. النسبية، ومع ذلك ورغم قُربها فلم تكن تتعامل مع هذه النسبية قط، إذ بقى فى أشكالها الأدبية دومًا نوع وحجم لا بأس به من الآداب

إذا تغيرت الشخصية الألمانية فى مواجهة المضمون الأدبى. فلم تكن النظرة إلى الحياة قوية بمعنى القوة، وكذلك كان الإرهاق والمتاعب على القوة الناقصة نفسها غير المكتملة للحياة.. نعم، لم تكن قوية ولذلك التحمت بالحقيقة التى حققت التراجيدية، وتولّد الصراع حينئذ، كما عند هوفمنستال فى دراماته. لكنّ ذلك كان بمثابة عبور بالفروق الأدبية كما فى قصص بورجيه (مثلا قصة COSMOPOLIS – كوزموبوليس) والتى تحولت هى الأخرى إلى نموذج التراجيدية.

نذهب بعيدًا عن هذه الأعمال، نتعامل مع أسباب الحالة الروحية باعتبار أنّ ما يُهمنا البحث عنه هنا هو التأثير الحقيقى فى تطور الدراما. من المؤكد أنّ الخيبة قد بالغت فى تأكيد نظرة الكون المادية والعلمية، لكن هذه المبالغة لم تصل إلى أى دور أو فعل شىء فى نقل الشكوكية إلى الوجود. فكل عقيدة جزمية دوجمائية وكل اتجاه إلى الاشتراكية مُعاكس لها أو ضدّها وكل تمرد مثّل إفراطا زائدًا عن الحد عن الفردانية؛ كان من الضرورى الوقوف أمامها بفحص ورويّة، خاصة أن جهود الحصول على التأثير الحقيقى لتطور الدراما كان يعنى الوقوف فى مواجهة القديم. لقد اشتد عُود التاريخية (الاستناد إلى التاريخ غير الأسطورى – المترجم) والتيقّن من نموذج النسبية حرصًا على الأحاسيس التى تُقدم التأثير وتبعث به. فى الحياة الآنية المعاصرة أو الحديثة، خاصة فى المُدن الكبرى، فإن درجة الحركة أو النشاط TEMPO كان سريعًا؛ وهو ما يُخفف عند كل جيل، حتى لو كان الفرق بين جيل وجيل آخر بضع سنوات – قد سمح لعدة لحظات فى العمل – والأعمال بأن تصبح هذه اللحظات لحظات تاريخية أو تتضمن عناصر من

التاريخ. وهذه هى الخبرة التى أثبتت أسباب هذا التغيير السريع الذى كان من نتائجه إحساسات مكثفة، واختصار فى موضوعات وموضوعية العمل الفنى، وضعف المواجهة والتحدى، حتى الوصول إلى مشارف النسبية. فى ألمانيا حيث كان مستوى الآداب قويًا، وعلى علاقة مع الاشتراكية والعلوم الطبيعية؛ لذا كان الصدام أكثر حدة وعنفًا على غرار ما كان عليه فى فرنسا التى أفرزت جيلين متعاقبين يحملان عناصر التضاد. فبعد سنوات قليلة من انطلاق مسرح فولكس بيهن تتفجر الحرب بين "الشباب"، "والشيوخ"، بين من يأملون ويحلمون بتحرر شخصياتهم والإحساس باستقلاليتهم، وبين الآخرين الذين لا تعنيهم إلا حركة المجاميع والجماهير. نعلم أيضًا أنّ الكُتّاب من شباب الألمان لم يكونوا على وعى حقيقى كامل بالاشتراكية؛ لأنهم يرون فى ظلالها رومانتيكية باقية لا يمكن الإفلات منها أو تجاوزها أو من تأثيراتها عليهم ككُتّاب للدراما.. وهكذا نرى (باهْر، ب. أرنست، هارتلبن، بلش BÖLSCHE) كيف يتركون الحزب الاشتراكى الواحد بعد الآخر باحثين عن طريق آخر لتحقيق أحلامهم. لم يكن غريبًا أن يبدأ الشكوكى نيتشة بكل أفكاره الفردانية المليئة بالاستقلال والشخصية المتميزة فى الانطلاق بقوة لنشر هذه الأفكار بل وإحكام تأثيرها. وفى وقت كانت هناك اتجاهات لعلوم الطبيعية يحاول تابعو داروين الإسراع فى نشرها حول قارة أوروبا وفى سرعة فائقة لإعادة تنقيح وتعديل التعديلية.. الحركة الاشتراكية الماركسية الثورية التى تؤيد الأخذ بروح التطور. كان طبيعيًا أن يحمل كل تيار روحه وأحاسيسه تجاه الأدب، بل وأكثر من ذلك عندما يُحس الأدب فى إنتاجه التعبير عن هذه التيارات والحركات التعديلية، كأحد العلوم الموضوعية. لم يكن

نموذج الأدب فى العلوم الطبيعية وعلوم السوسيولوجيا أكثر من ركود الدم أو ما يرسُب من سائل، فإذا ما ظهر شك أو شكوك فى هذا الافتراض أو الاحتمال، انهار كل البناء والتشييد.

سببٌ فنى مطلق هو الذى أوصل إلى هذه الخيبة فى الاشتراكية. بحث الشباب من الكُتّاب الدراميين عن الدراما الاشتراكية، وكما نرى فلم يكن العثور عليها أمرًا سهلاً. فقد كان من الضرورى للأسباب الفنية فى الدراما أن تتعامل مع المصائر الشخصية فى نهاية الأمر.. فالبرود المتضاد فى مواجهة الاشتراكية كان طبيعيًا ساعتها أن يسبح إن لم يكن يُوجه الكُتّاب الدراميين إلى فحص الطبقات الاجتماعية العالية والتعامل مع عالمها. يكتب باهْر كيف كان الشباب من الكُتّاب مضطرين إلى الاعتراف بالاشتراكية، بل وإلى الذهاب إلى أبعد منها، وقد شجّعهم على ذلك عناصر السيكولوجيا – النفسية. جاء حضور البيئة إلى خشبة المسرح شيئًا مطلوبًا، وحتى لا يُكرر الكُتّاب أنفسهم فقد حاولوا التنويع والتشكيل فى كتاباتهم الدرامية، لكن هذا التنويع وهذا التشكيل والتحوير لم يكن أكثر من عامل خارجى وثانوى فى الدراما. لا ننسى أنّ الطبيعية الألمانية قد جاءت إلى الوجود .. وإلى الحياة الحديثة؛ لتُعبّر – بدرجة أولى – عن الإنسان الحديث، ولذلك فقد أعدّت لأعمالها تقنية خاصة، وأتاحت لكُتّابها الطبيعيين عدة ثيمات وموضوعات تصلح لتيارها الطبيعى، ولذلك ابتعد الكُتّاب عن الموضوعات الشاملة والعامة، وثيمــات البلاغة، أو الانتبــاه إلى افتراضات وأسئلة أو استفسارات عن الرؤية العالمية، حتى لا يصلوا أو يصطدموا بمشكلة الأسلوب.. فى الدرامات الطبيعية الأولى كان هناك جانب

تعليمى (رؤية للدراسة) قصيرة غير فضفاضة حتى يتمكنوا من تحقيق أهدافهم الحقيقية من أقرب طريق.. وهو طريق كل من هاوبتمان، شلاف. أما فى فرنسا فإن الخصائص السيكولوجية فى القصة والرواية كانت مناسبة وعلى غير اختلاف مع الخصائص السيكولوجية للدراما، فضلاً عن صلاحيتها لطبيعة تيار التقدم والتطور.

تقف مرة ثانية قضية المصير الشخصى - الذاتى فى نقطة الوسط عند الدراما - وما هو شىء - أو أمر مهم؛ ليس لأن فرقة المسرح الحر الفرنسى **THÉÂTRE LIBRE** تقدم عروضًا خاصة لمؤلفين طبيعيين، ولكن لأنّ الإحساس هو الأساس الأول فى الدرامات، وكذلك الاعتراف. وكان من الطبيعى أن يتنازع الدرامات عاملان مهمان للصراع، وأن يسيطرا على الدراما بعد ذلك: البلاغة، ونظرة الكون. هنا تقفز الذاتانية(*) من جديد إلى الوجود. ويبقى - كما سنرى فى الحال - مُهمات وأهميات التقنية الطبيعية، وانتهاء عصر الرثاء ومظاهره، وإعلان الذاتانية فى اختيار الموضوعات لكنّ بقاء التقنية لم يُقدر له التحقيق.. لماذا؟ أقول لأنّ التقنية كانت تتطلب لتنفيذها جهازًا يتفاعل معها ويُحقق مطالبها وأهدافها وخطوات التنفيذ أيضًا.. جهازًا ضخمًا، يتعامل مع قضايا كبيرة وليس مع أُناس بسطاء عاديين ومصير أكثر بساطة. إذن العودة إلى المواقف السيكولوجية المُعقدة وكما كانت على صورتها السابقة التى لم تكن على قدر كبير من النعومة والرقة

(*) الذاتانية SUBJECTIVISM : مذهب فلسفى يُقيم المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتية وحدها - المترجم.

والدقة. والصورة نفسها حدثت مع اختيار الثيمــات – والموضوعــات. بــدأ الكُتّاب فى الاختيار، وفى فصل أشياء عن أشياء أخرى، ماذا يكتبون وكمية ما يكتبون أو يتركون من الكتابات الأصلية الأولى؟ مارسوا القطْع والاختصار؛ حتى وصلت الطبيعية إلى التأثيرية – الانطباعية.

تغيير جمهور الدراما أيضًا (وهذا ما يمكن رؤيته فى وضوح بالنسبة لألمانيا). ركّزت الدراما الاجتماعية جهودها الطبيعية للتأثير فى المجموعات والجماهير العريضة، اختيارًا على الدرامات الشخصية الغنائية ذات المضامين المفهومة للجماهير. وهنا تلعب الدراما دورًا فى الفردانية الأرستقراطية متجهة ناحية طريق التطور. ومن الصعب – كما هو فى كل الأشياء والحالات – إبداء الرأى بالقبول أو الرفض، أو القطْع أنّ الأشكال التابعة المتتالية للدراما سوف تُعبر أو تقبل التعبير عن التأثير المتبادل والمُعقّد بين السبب، وبين السببية، خاصة إذا ما نظرنــا بعين الاعتبار إلى أشكال الأحاسيس عنــد التقنيات. والواقع أنّ العاملَيْن السابق ذكرهما (البلاغة، ونظرة الكوْن) رغم أنّ فكرة التطور هى التى جاءت بوجودهما؛ فإن الواحد منهم قد أثّر فى الآخر بالانعكاس، كما أثّر الثانى فى الأول بالتأثير الانعكاسى نفسه. تظل الدراما الاجتماعية بتقنياتها وسوسيولوجيتها دراما حميمية عامرة بالود. وتظل تقنياتها تؤثر فى الاتجاه السائرة فيه الدراما ولو بصوت طبيعى هامس خفيض، يؤثر هو الآخر لا محالة فى الثيمات وموضوعات الدراما حتى تصطبغ بروحه وعالمه. وكلما كانت الجماهير التى تشاهد المسرح قليلة محدودة وراقية وناعمة الأحاسيس، لم تكن هناك حاجة للكاتب الدرامى أن يقول كثيرًا. بل وعليه أن يُخمّن، ويتوقع

أو ينتظر، وعليه بدرجة عالية أن يعتقد بقدرة النظارة على الاستمتاع بالإنتاج والعرض المسرحى. نرى هنا التطور قريبًا من تطورات سبق الحديث عنها أو الإشارة إلى طبيعتها مثل التصوير النابع من الانطباعية التأثيرية والذى قاد إلى الانطباعية بعدها مباشـــرة مُجدّدا فى الانطباعية الجديدة أو التأثيرية الجديـــدة **NEOIMPRESSIONISM**. هنا نرى تأثير إيسن على كل التيار. فكل ما بحثوا عنه فى السابق كان موجودا بين ثنايا الدراما وفى صُلب عالمها، خاصة فى الدرامات المتأخرة. بدأ تأثير الطبيعية حقًا عندما لم يفهموا الطبيعية، أو فهموها بسوء الفهم، وهنا صعدت المشكلات إلى السطح بين اجتهادات خاصة تحمل نظرة واحد إلى التطور على طريقته ورؤيته الذاتية الخاصة، أو آخر يُلقى الضوء على جوانب أخرى من الطبيعية.. لكن الواقع هنا أنّ التقنية لا تقوم بدور تأثيرى بسبب مسبّبات كثيرة، مع أنّ هذه المسببات لو فهمها أو وضعها الكُتّاب من خلال أحاسيسهم الغريزية؛ لكانت أعظم تأثيرًا من تحديدها بقرارات منهم، ولكان الإحساس بأحاسيس الشاعر قد غلب الإحساس بنظرة الفنان غير العاقلة، مثلما برزيبيساقسكى **PRZYBYSZEWSKI** عندما اضطر إلى اتباع تقنية إيسن مُقلدا إياه تقليدا كاملا منسوخا.

(٢)

فى نهاية ثمانينيات القرن (١٩) كان التأثير الجرمانى – الألمانى قويًا على الفرنسيين. بدأ إبســن أولا فى التأثير على خشبــات المسارح الحــرة المختلفة، وبصفة خاصة على مسرح اللوفر ودعايته الضخمة القوية. فى البداية انفردت الطبيعية بكل التأثيرات وحدها دون منازع أو مشارك لها فى التأثير، لذلك كان التأثير عاديًا يفتقر إلى العُمق. بعدها بقليل بدأت النظرة إلى المشكلات تتضح أكثر فأكثر لتشترك هى الأخرى فى التأثير، لكن هذا التأثير لم يكن متصلاً أو دائمًا. عندما يكون إيجابيا فهو يُحقق إيجابيته فى الاتجاهات الدرامية القديمة أو الدرامات التى تتوخى التجديد؛ وتهدف إلى إحياء النشاط وإعادة أفكار إبسن وإحياء الإبسنية. فرانسوا دو كوريل **FRANÇOIS DE CUREL** يُعتبر أقرب تلاميذ إبسن، وكان ذلك سببًا لعدم احتلاله موقعًا مهمًا فى الأدب الفرنسى؛ فالغرور القوى الفرنسى كان يبحث عن شخص يُفند مشكلات الدراما أو الشكل فى مواجهة آراء إبسن، واعتقد الفرنسيون أنهم عثروا على ضالتهم فى شخص الفرنسى كوريل، مع أنه شخص مُبدع عادى، شاعر رسم شخصياته فى مواقف عديدة لا تسمح له بنعته بالبطولة الشعرية الخارقة غير العادية، لكنه مع ذلك أيضًا كان بارعًا فى تركيب قصصه فى تناسق والتصاق مع شخصياتها. أما دراماته فكانت على كثير من الجفاف والبلاغة فى اللغة، واعتمدت على قصص وحكايات غريبة وشاذة أحيانًا وأفكار شخصيات عجيبة، تبالغ فى آلام تفتقد الانسجام وتتميز بتنافر الأصوات **DISSONANCE** (البنت المُتوحشة **LA FILLE SAUVAGE**، طعام الأسد **LE REPAS DU LION**). وحتى أعظم مسرحياته المُعنونة (الصنم الجديد

LA NOUVELLE IDOLE) لا تزيد عن كونها أحاديث بعيدة عن نموذج الأحداث والعبارات بين الناس، بل وتضادات بين الشخصيات المسرحية ومواجهات ضد بعضهم، وبأحاسيس ضعيفة لا تفرز كثيرًا من التأثير. ويكاد يتكـــرر الموقف عند الكُتّاب الإيطاليين (باتّى BUTTI، بارتولوزّى BERTOLAZZI، جياكوزا GIACOSA) عندما يسيرون على هُدى إبسن. لكن الموقف فى إيطاليا عند كُتّاب الدرامات الإيطالية لم يصل بالتأثير إلى الوجود الدرامى أو إلى تقييم جديد للدراما الإيطالية، لكن بقى التأثير محدودًا ضيقًا فى الثيمة أو الموضوع.

جاء الأدب الألمانى بتأثيرات مهمة – رغم صعوبة إبرازها – فى فرنسا وآدابها. نقل كوريل فكرة المضمون من كُتّاب الشمال الأوروبى وبه حقّق أهم التأثيرات التى طالما سعى إليها من قبل الأخوان جونكور وإميل زولا.. انهار النظام الحِرَفِى الميكانيكى فى الدراما الفرنسية، وبدأ الاهتمام بالروح الداخلية المُعقدة للشخصية المسرحية على خشبة المسرح فى إصرار بالغ على إبراز وإظهار هذه الروح التى تُعبر حقيقة عن الحياة، واتجه الكُتّاب إلى هذه الأمانى لتحلّ على المسرح. هذا الجيل الجديد من الكُتّاب الدراميين انطلق من رسْم الديالوج رسمًا دقيقًا والاعتناء بعد ذلك بالحوار والأحـــاديث بين شخصيـــات الدراما (كما عند دونّاى DONNAY، وكابـــوس CAPUS، ولاڤيدان LAVEDAN) من ناحية، وعند (لوميتر LEMAITRE) من ناحية أخرى.. كلهم يرجع إليهم الفضل فى بعث هذه السهولة والتخفيف. لكن الخسارة كانت فى أنّ كل هذه التغييرات كانت سلبية وبمثابة حلول مؤقتة

لا تقبل الدوام أو الاستمرار. ولمّا كان هؤلاء المؤلفون الدراميون من الشباب الناضج المشتعل قوة وحيوية؛ فقد كان من السهل عليهم الانتصار بآرائهم على حل مشكلة الشخصيات، بإدخال الرقة عليها والعناية بدقة الأفكار والكلمات فى الحوار ونوع هذه الكلمات ساخرة أو ظريفة أو مراوغة أو مواربة. كان عليهم الأخذ فى الاعتبار جماهير النظّارة فلجأوا إلى استمرار التأثيرات القوية، خاصة أنّ نظرتهم إلى التقنية لم تكن درامية بالمعنى الصحيح، فعادوا مرة ثانية إلى التقنية الفرنسية القديمة السابقة. فالتعليق أو التعقيب أو الشرح كأسلوب فى الرواية والقصة لا يصلح لاستعماله فى فن الدراما، ولم يكن باستطاعة هؤلاء الكُتّاب التقدّم أو تطوير أفكارهم أو ليُثبتّوا من العمود الفقرى لدراماتهم. وقفت خشبة المسرح بعيدًا، وخارجيًا عن شخصياتهم وكان ذلك بسبب العودة إلى استعمال التقنية القديمة. ولهذا، فلمّا توقف التأثير الغنائى – السيكولوجى وإمكاناته، لم تكُن أمامهم فرصة ولا طريق إلا العودة إلى القديم للتنازل معه أو البدء بالتسويات، لكن لمّا كانوا قد انتقدوا وأشاحوا بوجوههم عن الدراما القديمة "FICELLE"(*) وخطوطها، مُدقّقين البحث فى عدة وجوه مثل التهكم والتجاهل وسخرية الأقدار، فأصابهم الخطأ يلى الخطأ حتى أصبحوا على حال أسوأ من الحال القديم.. لكن الأهم فى هذه المحاولات وكذلك فى نتائجها أيضًا، أنها أفقدت الفرنسيين الثقة فيهم فجاءت التقنية على شكل غير درامى بالمرّة، ما أهدر كل العلامات فى بلاد أوروبية أخرى. أشهرُ رواد هذه الحركة هُم: (كابوس، بيير وولـــف **PIERRE WOLF**) ودراميون

(*) المقصود هنا الاستعمالات الدرامية وعناصرها الاصطناعية FALSE MOTION – المترجم.

آخرون يتزعمهم (باتاى BATAILLE) الذى أثبتت دراماته الاتجاه القديم فى الدراما، مع الاعتراف بليونة العلاقات وخفّة التعصب بين شخصياته. لقد رأى الشخصيات المسرحية أكثر إنسانية من غيره، وأعظم غنائية – وشاعرية فى المشاهد الكبيرة أو الطويلة المُمتدة، يملأ الشك كل الحِكَم والأقوال المأثورة، كما يسود الضعف كل التأثيرات الكبيرة على خشبة المسرح. ومع ذلك كان المسرح؛ الفرنسى قويًا فى ظل حركة الآداب العالمية. لقد استفزّ وأثار الكثير من الإنجازات لخشبة المسرح، واختار من الحركات الأخرى ما يُناسب خطواته وطُرقاته مُدققًا بذكاء فى الاختيارات والتأثيرات. كان التأثير قويًا على وجه التحديد، لكن كان لا بد من إهمال البناء الدرامى عند مسرحيات هارڤيه HERVIEU، وبعض دراماـــات ديما وأوچييه، ومع ذلك لم تصـــل الدراما إلى الوجود، اللهم إلا من تنقية الشخصيات وتعبئتها بالرقة والنعومة والكياسة المُرهفة لتكون أكثر إنسانية، ولتُصبح على أقل تقدير مسرحية معقولة يُمكن تقبُّلها. ومرة ثانية نلاحظ الفروق بين الأدب الدرامى الألمانى والأدب الدرامى الفرنسى، لكن لمّا كانت الحياة فى المُدن الألمانية الكبيرة تعانى من هبَّة كبيرة، فلم تكن الفروق كبيرة أو واسعة بينها وبين ما كان يجرى فى أحوال الدراما منذ قرن سابق من الزمان؛ لذلك وبسببٍ من التنازلات والتسويات (السابق الإشارة إليها) بقى الأدب فى الشمال على اتجاهه السابق مؤثرًا تأثيرًا ضعيفًا على المسارح، كما بقى التأثير نفسه المتواضع والضعيف على القائمين على خدمة الأدب المسرحى من الكُتّاب الدراميين.

كان موريس دونّاى MAURICE DONNAY أهم كاتب درامى فى مجموعة الكُتّاب. شاعر درامـــى برزت موهبته صدفة، عاطفى وساخـــر متشائم، عيّابٌ وشاكٌ كلبى(*). بدأ حياته بقرض الشعر الذى أدّاه على خشبة كاباريت مونمارتز MONTMARTRE بعدها اشترك فى عرض من عروض الرقى الدرامى REVÜ، أعدّ دراما أرسطوفانيس الشهيرة ليسستراتا(**)، وبعدها قدّم الدراما الأولى الحقيقية (عاشقون AMANTS) التى عبّرت عن موهبته فى الدراما؛ وللأسف كانت هى درامتـــه الأخيرة أيضًا. من زاوية التقييـــم العلمى الرصين، فمسرحية (عاشقون) ليست دراما بالمصطلح الدقيق، لأنّ كل ما فيها من عدم وعدمية، وشكوكية كلبية وسخرية متشائمة لم تحتمل الدراما استيعاب كل هذه العناصر. كانت حساباته خاطئة.. لم يعتقد دوناى أو يُصدّق أنّ الصراع فى المسرحية هو الحصيلة النهائية للأحداث وسلوك الشخصيات، وأنه نتيجة طبيعية للنهايات الدرامية. كل شخصياته المُعقّدة وحياتهم معهم تسير فى طريق الصدفة، حتى أصبح الأمر – ولا غيره – يُحتم التنازل والتسويات. وسواء حملت الشخصيات أحاسيس قوية ورائعة، وسواء أحسّوا بالأحاسيس العميقة تجاه موقف أو مشهد مُعين، أو غاصوا فى بحر المعاناة فى مواقف أو مشاهد أخرى؛ فإن الغرائز كانت السبب فى تصرفاتهم وتحركاتهم .. هذه الغرائز التى مثّلت الضغوط على الشخصيات،

(*) متعلق بالفلسفة الكلبية CYNICISM، يؤمن بأن جوهر الفضيلة هو فى ضبط الـــنفس، وأنّ الـــسلوك البشرى تهيمن عليه المصالح الذاتية وحدها – المترجم.

(**) دراما ليسستراتا LÜSZISZTRATÉ كتبها أرسطوفانيس عام ٤١١ ق. م، أدوارها شخصيتان مـــن الرجال وخمس نساء – المترجم.

وتأرجحهم بين آلاف وآلاف الأحاسيس ولحظات التفكير والانتباه والترقّب؛ ما أجبر الشخصيات على الوقوع في حلبة القُوى الهشة التي لا تستطيع التصدّي لغير ما وقعت فيه وتسمّرت عنده.. لكن صورة الحياة، أو صورها المتعددة، وفي كل لحظة وزمان، تمتلئ بآلاف اللحظات وبآلاف الألوان التي تشتاق إلى الصعود على سطح الدراما؛ لأنها نسيج مهم في صلب هذه الحياة، ولأنّ أعظم الآلام وأقساها وأضخم سوء الحظوظ وأعتاهُ لا يُوصّل إلى التراجيديا ولا يقود إليها في نهاية المطاف. هذه الصور العديدة والألوان المختلفة البرّاقة هي الأهم في الحياة.. لا يُهم كيف أو لماذا؟ لكن الحياة هـــي الأمل والتحقيق في البروز والظهور على خشبة المسرح. ولا يخرج من الخشبة الإنسان – أو الشخصية المسرحية إلا إذا كان على وفاق وإحساس متميز بعبارتي كيف؟ ولماذا؟ فهُما مفتاح الباب والطريق إلى الحياة.

تظهر عند دونّاي خطورة النسبية الحديثة على الدراما.. فليس كل نموذج نسبي – يحمل النسبية أو جزءًا منها هو خطر حقيقي، يكفي فقط أن يبدأ هذا الجزء للحديث عن التقدم أو الاطراد، لينتهي كل أشكال الدراما وفي الحال. صحيح أنّ الصراع الدرامي يَعْمُق حتى تبدأ النسبية في الإطلاع بدورها لِتُخفّض من الأجزاء أو الأحاسيس وديناميكياتها، لكن الذي يحدث هو المواجهة بين الأجزاء وبين الباقي منها عند الشخصيات، وبدلاً من انطلاق النسبية إلى عقل وتفكير الشخصيات، فإن المرحلة الأولى التي عاشتها وتصوّرتها وأحسّت بها الشخصيات – في السابق – لتأخذ مكانها في التطور، لا تأتي إلا بنهاية العنصر الدرامي. وبدلاً من أن تفهم الشخصيات ثم تُحس ما رآه مُسبقًا الشعراء الدراميون في كتاباتهم، فإن النتيجة تفوح بنهاية كل

صور الأحداث والقضاء على قُدرتها، وضياع الإمكانات والفُرص حتى ليصبح الموقف مغامرة لا تُعرف عُقباها.. والنتيجة: استسلام لابتسامات، وخطوط مُتكسرة نابعة من النضال والصراع. شخصيات دونّاى تُشبه أشعاره. إنهم يرون – وفقط – ماذا يحدث فى هذا العالم من حولهم؟ على كُلٍّ؛ فإن الجمال الملنخولى لا يمس هذه القضايا السابق ذكرها. هذه المسرحية (عاشقــون) عمل جديد فى تاريخ الدراما فى توسّعاتها المكانية، حتى ولو كان فى الطريق الذى اتجهت إليه المسرحية، فكم كان سيكون من الصعب الاسترسال فى مسار المسرحية. هذه الدراما هى استثناء من كل الدرامات المجاورة لها فى المكان نفسه. فكل ما يُعطّل الأحاسيس فى الدراما، والتشابه فى الشكل مع التعبير، وإلغاء أو مهاجمة الأصوات والتى حُررت فى درامات سابقة، أو اقتراب القصة أو الرواية من الغنائية الشاعرية فى الدراما؛ كل هذه الأصوات والذرائع السابقة الماضية شوكة فى الظهر، اعتذارات وأسف، عودة إلى ماضٍ قديم، وأحاسيس غير جلية أو بيّنة. أما الديالوجات – والحوار فإنهما يبدُوان مثل إكليل زهر تزيينى حول الحياة يجدل خيوطها وينسج مادتها، فى لوحة بعيدة عن الدراما. لأنها لا تُعلن عن الحياة، بل تُقدم وتعرض مجموعة من الأرابيسك(*) زخرفات حول الحياة. حتى التقنية فهى لا تخرج عن هذه الصورة فى مضمونها وتجلياتها.. هاتان الشخصيتان (العاشق والمعشوقة فى مسرحية دونّاى – عاشقون) اللتان تضع الدراما مصيرهما فى المحتَوى، وتسير بحياتهما فى مشاهد تجرى بين الفصليْن الرابع والخامس من المسرحية، كما ترسم وتُصمم الفصول الأربعة الأولى، أما الخامس فهو فصلّ

(*) الأرابيسك ARABESQUE : النسق العربى فى الزخرفة – المترجم.

الختام – الإبليوج EPLIOGUE الذى فى ختامه لا يزيد عن كونه أبيزود أمام متطلبات الدراما وحاجاتها الكُبرى، بدلاً من أن يُعبر عن فلسفة الحياة وحقيقتها (أحيانًا ما يُلقى الضوء على الأبيزود نفسه فى لحظات تابعة ليظهر كأنه شكل من أشكال الحياة).

شخصيتان تُحبان بعضهما، كلاهما وهب نفسه للآخر، ثم يفترقان، وكلاهما لا يُصيبيه أى تدمير، ولا حتى يقع فى الشك أو التردد، ولا فى أى لحظة من لحظات الحياة باستثناء لحظة الفراق. كلاهما يمضى إلى طريقه، بلا أى سعادة، فالحياة تَعج وتمتلئ بالمتاعب والآلام كما تحتضن كثيرًا من القناعة والرضا. هذه صورة رُسمت بدقة عن الرجل والمرأة – الحدثيْن فى الحياة الباريسية. شخصيتان رائعتان التصقا فى الحياة إلى جانب بعضهما، أقول صورة فقط فلا يمكن تصوّر أبيزود تنوب عن الحياة أو تختصرها على هذه الصورة، فهناك كثير من الأبيزودات والقصص فى هذا العالم واسع الأرجاء؛ ومع ذلك فالتأثير هنا فى الدراما تأثير قوى وبارع مع أنه صعب ومؤلم بصفة عامة؛ لهذا أعتبرُ الأبيزود فى هذه الدراما أبيزودًا – قصة كبيرة. فبدلا من غياب الشكل يحلّ محله وسائل للتعبير؛ لأنّ حدود الشكل تقع بالضرورة حول الحدود الروحية والنفسية التى تضطلع بها الشخصيتان، بل وكل الشخصيات فى باقى الدرامات. ستبقى المسرحية كاملة وتامة، وعُضوية متناسقة الأجزاء ORGANIC رغم كل الإنكار والرفض الدرامى: دراما اللا درامية، وتراجيديا الإنكار والرفض التراجيدى.

هذه الدراما – إذا سُمح لى القول – تنبع وتنطلق من شعور عميق بالغنائية الشاعرية؛ ولذلك كتب دونّاى ونجح فى كتابة مسرحية على هذا

المستوى من الأدب الدرامى.. أتمّ دونّاى بهذه المسرحية الإفصاح عن وجهة نظره بُحسن التعبير الدرامى؛ لأنّ الصراع فى الحياة كثير ومتعدد بالآلاف. أما الهدوء واطمئنان البال وكذلك التسوية فهُما واحد تحديدًا؛ لأنّ الصراع الذى فى محل وجود فى العالم هو نموذج أو اسكتش، وكل شىء أو عمل يأخذ أو يستقر فى تكوّنه الجديد على الميلوديا، ومع ذلك يكون جديدًا، وبذلك يكون عملاً أو شيئًا آخر كذلك. إذن فإنّ التكيّف وفْق حالة جديدة مثل الجو أو المزاج الغنائى يبقى قائمًا أو موجودًا (ضمن منظور الدراما) وكذلك التأثير متناسق الأجزاء الذى يتكيّف والذى يُمكن تصورّه إذا ما كان المنظور غنائيًا شاعريًا تتبعه اللا درامية. لكنه - هنا فى هذه الحالة - فإن الخبرة تظْهر وتتجلى عند طبيعته وحدها؛ ولذلك لا تتقدم إلا فى حالة واحدة، فكل تغيير لا يصحبه - وفى مضمونه - مُحركات وبواعث خارجية جديدة فلن يكون الأمر أكثر من إعادة وترديدات. أراد دونّاى فى مسرحيته (امرأة المعاناة LA DOULOUREUSE) أن يُقدم صورة فشل الزواج مثل صورة الحب الماضى، وحتى لا يُكرر نفسه بمواقف التعصّب، ومشاهد الكيد والخداع فكان عليه أن يُتابع مسرحيته بأسباب ورؤية مناسبة لخشبة المسرح. وعلى كُلٍّ فإن هذه المسرحية تحمل فى طياتها آثارًا قديمة لدونّاى. فهناك شىء مؤثر .. إحياء وظهور لشخصية الأرملة وعاشقها القديم، وقصة ولدها من زواج سابق، وعفوها عن زوجها الذى خانها مع أعزّ صديقاتها، واستعداد الزوج لنسيان ذلك الماضى البغيض.. لكن المسرحية تسير فى مسارها فى تتابع واستمرارية. إنّ ما غاب عن مسرحية (عاشقون) هو تكملة موضوعها ومضمونها الدرامى، وهو أن الكُل يريد السيطرة والتحكّم، لكن دونّاى كان

يرغب فى كتابة مسرحية تضمن له تأثيرًا كبيرًا على غرار التأثير الذى يدفع إلى عرْض القوة الأخلاقية والامتياز الرحيم لهذه الملنخوليا الشبابية (الخطر الآخَر L'AUTRE DANGER). بل لعلّ الخشبة المسرحية بما يجرى عليها من مواقف وأحداث قد أجْبرته على التأثيرات التراجيدية؛ ولذلك فقد جاء بالانتحارات فى هذه المواقف التى تؤثر تأثيرًا اضطراريًا من جانبه (مثل موت هيلين HELENE فى مسرحية الفيْض LE TORRENT) التى أشارت إلى تقليده لانتحار (رابيكاّ ويست REBEKKA WEST) فى إعادة موقف الانتحار.

يُشبه دونّاى – فى مواقفه هذه – مواقف چورچ دو بورتو – ريش – GEORGE DE PORTO – RICHE، فى الآتى: المرأة العاشقة عادة ما تسقط فى المعاناة من أجل الحب، وهو التقارب الواضح بينهما كما تشير إلى ذلك مسرحية دونّاى. ومع تجليات هذا التقارب فليست هناك نقطة محددة أو سبب مؤكّد يمكن الارتكان إليه.. فشخصياته من الرجال فى انفجار دائم من الغضب، فى حالة من الإرهاق والتعب، عاجزين عن مواجهة المعاناة الكبيرة كغيرهم من النماذج السابقة فى مسرحيات أخرى، لكن لكل شخصية من بينهم هناك سيدة واحدة لا تستطيع نسيان ماضيها أو غضّ الطرف عنه؛ لذلك فهى لا تعرف التنازلات أو التسويات، وهذا هو قدرها فى الحياة. هى تعرف وتفهم ما آل إليه مصيرها كالنساء الأُخريات تمامًا، لكن ماذا تفيد هذه المعرفة ما دام فى داخلها (شىء) يؤثر تأثيرًا ارتداديًا عكسيًا لكل ما تفهمه وتعيه.. الحب تجاه شخص معشوق ما، شخص ليس بوسعه الإحساس بالحب فى عجز عن مثيله، والذى تنتظره العاشقة، لكنه لا يستحق هذا الحب. ترى العاشقة هذا الموقف بكل جلاء ووضوح، لكن هذه الرؤيا لا تُضيف إليها ولا

إلى موقفها جديدًا؛ لأنّ خلف هذه الرؤيا قُوى كبيرة تُسيطر وتُهيمن. إنها تراجيديتها.. تراجيدية الحب، فكل شيء وكل حب نسبى يدفع بقوى أكبر وأعظم فى ثنايا التراجيديات، بل وإنه يؤثر تأثيرًا أعظم وأشدّ قوة بين الرقة والشك وفى تضاد مع المعاناة المتفجرة الأولى.

هذه هى الخبرة الوحيدة عند دو بورتو- ريش، ولذلك تتكرر هذه الثيمة فى كل مسرحياته. هذه الخبرة عنده هى خبرة غنائية – شاعرية على وجه الخصوص – خبرة محددة تصحب وتُصاحب تطور الأحاسيس، وهو ما يتجسد فى عدة مــواقف درامية مشابهــة. الدرامية هنــا – وفى أغلب المشاهــد أو اللوحات، كما عند دونّاى أيضًا – هى العلاقة بين شخصيتين وليست رؤية أو نظرة للحياة، ولا لشكل درامى لمظهر من مظاهر الحياة، بل تبقى النظرة حادثة لا تتخطى حدود الرمز إلى الحياة ولا أكثر من ذلك. تكوّنت مسرحيته الأولى من تجميعه عدة مسرحيات كتبها من ذات الفصل الواحد التى حشدها بالقوة الغنائية الشاعرية التى أرهقت الموضوع الدرامى (مسرحية المرأة العاشقة AMOUREUSE). بعدها بست سنوات كتب مسرحية (الماضى LE PASSÉ) ثيمتها هى ثيمة مسرحيته نفسها السابقة، لكنها أكثر سخونة وضعفًا وشحوبًا، وبعدها لم يكتب مسرحيات أخرى. والظاهر أنه أفرغ ما فى جعبته من شحنات درامية، لكن يُذكر له أنه كان مُخلصًا لماضيه ولم يقف مستسلمًا كالعبد أمام ثيمات مسرحياته كما كان الآخرون. فى مسرحية (المرأة العاشقة) يبرز تأثير إبسن على درامات بورتو- ريش، وهو الكاتب الدرامى الوحيد من أرض الجنوب الذى واصل هذا التيار. المشكلة الأولى عند إبسن هى ثيمة هذه المسرحية: الفرق والاختلاف الأبدى فى

الحب بين رجل وامرأة، لكن هذا الحب عند بورتو- ريش يفقد فى صراعه كل علامات وتجليات الآداب والذوق والأخلاقيات. كثيرة هى الحاجات الفسيولوجية والسيكولوجية التى تدفع المرأة نحو زوجها، لكن الزوج يقف مُتحجرًا ولا يُحرك ساكنًا تجاهها، لا بد من أن يُدمر أحدهما الآخر.. تذبُل المرأة تجاه هذا الحب غير المتكافئ من زوجها، أما هو فيعانى من عدم انتباهه إلى أعماله، ولذلك يبقى الحب بينهما يعيش بين العمل والطموح. موقف هو فى حقيقته رائع يكشف عن غنائية شاعرية تتضمن الإعلان التراجيدى.. موقف بين شخصيتين، زوج وزوجة. چيرمين **GERMAINE** يقول عنه: "آه! ما هذا البؤس فى الحب".. ويذكره إتيان **ÉTIENNE** قائلا: "آه ! ما هذا البؤس عندما يحب رجل امرأة".

أجْهدت ثيمة الصراع بين الرجل والمرأة العاشقيْن الإطار المسرحى، ولمّا كان الصراع غير درامى، فقد استعصى على المسرحية فصلُ إبراز الجو العام والمزاج البينى بينهما. وكان لا بد من اللجوء إلى الدرامية بتكوين شىء أشبه بالحدث ليتوسط صراع الشخصيتين ومواجتهما لبعضهما، فى مشهد درامى غنائى شاعرى يكون أكثر تحقيقًا بدلاً من مسرحياته ذات الفصل الواحد، وحتى يملأ هذا المشهد قبسًا من الحياة يُلقيه بين ثنايا المسرحية؛ لهذا كان بورتو- ريش مضطرًا إلى أن يُطيّب العمل بأبيزودات غير حقيقية وغير واقعية ولا تنتمى إلى أصل العمل ذاته (وكذلك فَعل چيرمين عندما كتب عن انهيار الزواج فى مسرحياته)، لكن نموذج الحاجة فى نقل الحدث لا يأتى بعد ذلك النقل إلا بنموذج غنائى – شاعرى ينُمّ عن الخبرة وحدها.. هنا ليس بالاستطاعة تشييد عالم حقيقى بين شخصيتين

عاشقتين أو حبيبتين لكل منهما خاصيته وخبرته، كما أنّ من الاستحالة أسلبة حياتهما على هذه الصورة.. هذه الخواص لم تكُن فى حسابات بورتو- ريش رغم كونها خاصية درامية، بل ولعله لم يلحظ أو لم يُحس بتقلصها وضعفها فى الدراما. كان يعطى فى غالب الأحوال حادثة عادية وليس قانونا من قوانين العالم أو الكون الطبيعى؛ ولهذا أسباب عدة، فهناك علاقة مؤكدة بين الحاجات والتأثيرات. وبورتو لا يعتقد كثيرًا فى آراء هابل ولا يؤمن بها، ولا فى أخلاقيات إبسن من أنّ الرجل يُذنب فى حق المرأة، فلو أنه استعمل معها كل وسائله الشخصية ولم يصل إلى غايته ولم يلحظ القانون الطبيعى والحاجة إليه، وأنه قانون فى حالة سريان على بقية الشخصيات من الرجال، لوصل إلى الأحاسيس الرقيقة والناعمة ولكان أقرب فى التعبير عن هذه الأحاسيس. فى مسرحية (الماضى) كان تنافر الأصوات شديدًا: فالرجل لم يكن عالما جادا كما كان عند إتيان بل كان هاويًا مُتقلبًا: "ليس مُحترفًا، محبوب من النساء".

وهنا يمكن ملاحظة أنّ قصة المسرحية تبقى كحادثة فقط، امــرأة مسكينة سيئة الحظ تتقابل فى ليلة حزينة مع رجل من نوع الرجال السلبيين المُذعنين والكسولين البليدين الفاقدين لإمكانية الحركة والنشاط. الدراما من بدايتها إلى نهايتها تُطلِق هذه الصفات على الرجل ولا تطرح مواقفها غير هذه المعانى، هذه مسرحية أضعف من سابقتها، ففيها كل بقايا إبسن (مثــل: "أكاذيب الحياة" فى البطة البرية، ودور الماضى وتاريخه فى روزمرزهولم... إلـــخ).

بدأ أرتور شنيتسلر غير بعيد من الفرنسيين. ليس فقط فى انتمائه إلى نظرة الكون، بل وفى بداياته الأدبية وتشابهه معهم. بدأ هو الآخر من صُلب

الروايات ونماذج مسرحيات الفصل الواحد، محاولاً التأقلم مع تقنياته التى استعملها سابقًا فى مسرحيات الفصل الواحد، حتى وسط تهديدات التقاليد فى خشبة المسرح الفرنسى التى ابتلعت – كما رأينا – كل محاولات دونّاى: نعلـــم أنّ مسرح بورج **BURGTHEATER**(*) – باستثناء مسارح باريس – هو المسرح الذى حافظ على التقاليد المسرحية العريقة، ولعب شنيتسلر دورًا مُهمًّا فيهـــا (مسرحيات: الحكايـــة – **DAS MÄRCHEN**)، ثم ساهم فـــى أُخريـــات أيامه بمسرحية (الضحيـــة **FREIWILD**)، ومسرحيـــة (الميـــراث **DAS VERMÄCHTNISS**).

سلسلة مسرحيات أناتول فرانس الشهيرة بالغنائية – الشاعرية التهكمية الساخرة، تبعت رؤية شنيتسلر. فى أقل من ربع ساعة من الزمن مع شنيتسلر لخّص ما يعنيه (مصطلح المصير). شيّد بناء الطبيعية الألمانية على الروح والوجدان وعلى كلماته وعباراته فى المواقف الأدبية والشعرية. لا يُعطى أكثر ولا أقلّ من الحاجات التى تطلبّها الماضى، أو يتطلبها كل من الحاضر والمستقبل، مُضيفا إلى هذه الحاجات كل قُوى التوازن والانتظام. أحيانًا ما كان يُسلط الضوء قويًا على الماضى خاصة ماضى الإنسان والجنس البشرى.. كان تأثيريا – انطباعيا. كما كان على خُطى كل من دونّاى، بورتو– ريش فى تعاملهما مع الطبيعية وهو ما ظهر فى إنتاجه الأدبى والفكرى؛ وهو ما تبقى بدرجة كبيرة من السلبية الموصومة بها الطبيعية: فى حل مشكلة الشكل، وفى

(*) المسرح القومى النمساوى. أنشأته ماريا تريزيا MARIA TERÉZIA عـــام ١٧٤١ م، وظـــل (٣٥) عاما يقدم عروضا للأوبرا والباليه. فى عام ١٨١٠ م تخصص فى تقديم الدرامات النثرية – المترجم.

الديالوجات – والحوار الذى يتناسب مع التعبير عن التردّد والذبذبة، وفى التقنية الذرّية؛ لكن هذه العناصر فى غالبيتها لم تر النور على وجه الواقع والحقيقة. قد نعثر على بعض هذه العناصر بكل أحاسيسها عند شنيتسلر، هذه الأحاسيس التى وُلدت وتملكت الطبيعية مؤخرًا ثم اختفت أو فاتها العصر بعد ذلك، لكن بقيت مع ذلك على اتصال وثيق وعلاقة جلية عند نطاق البيئة، مع اختلافٍ فى نظرتها ورؤيتها إلى التقنية، أرادت الاشتغال على تقنية تُعبّر عن الطبيعية بطريقة أخرى مختلفة عن السابق؛ ومع ذلك فهو لا يتصور الإنسان معزولاً أو سابحًا فى الفضاء، طبيعى ألا تغيب البيئة عن أعمال دونّاى أو بورتو– ريش، لكن مصير الشخصية – الإنسان يبقى عندهما فى الخلفية الجميلة وليس لهذا الإنسان اتصال أو علاقة كيميائية. تظهر البيئـــة البوهيمية فى مسرحية (الماضى)، وفى مسرحية (عاشقون) فى حالة بيْن بيْن، بين البغاء والطهارة فى هواء ورياح كل منهما. الحالة هنا وهناك تدعو إلى التسلية والفُرجة، لكنّ الأمر كان يقتضى تفريقهما عن بعضهما دون أن تتغير المسرحية ذاتها. يختلف الموقف عند شنيتسلر، كما يختلف كذلك عند أناتول، فلم يكُن معقولاً تصوّر المسرحية عند تمثيلها فى بلد آخر مثل ڤيينا؛ لأنّ الأمر كان يتعلّق بمجتمع أناتول وكذلك بالاختلافات فى طبيعة الشخصيات كما عند الشابات المليحات "SÜSSES MÄDCHEN"، باختلاف الطبقات الاجتماعية. كانت النتيجة فى المتتاليات أنّ نوعين مختلفين: رجل وامـــرأة يعيشان تحت سقف واحد لم يكن أكثر من أبيزود – قصة صغيرة، وأنّ الانفصال والطلاق لم يزد عن كوْنه حدثًا فى مشهد لكنه لم يكُن تراجيديًا.. وياالله! كيف دخلت حياة السيرك إلى هذه القصة – الأبيزود، كما دخل عالم

الباليه فى مسرحية (عشاء الوداع ABSCHIEDSSOUPER) دون التقيد بالطبيعة الألمانية الصعبة المُعقّدة. الأعمال والأحداث لا تأتى من الشخصيات نتيجة أفعالهم أمامنا، لكنها تنبُع من داخلهم مثل فيْضٍ منهمر منفجر من الداخل - لا تتدخل البيئة فى رسم الشخصيات أو تكوينها، لكن كل شخصية بشخصها وذاتها هى التى تُشعرنا - وبحركة أو كلمة أو جملة فى حوار أو تعبير عن شىء ما - بمكانها فى التو واللحظة؛ ولهذا فلا يأتى ذِكْر بالمرّة على الفروق بين الطبقات الاجتماعية المختلفة طوال مسيرة الدراما، كل شىء يسير حسبما جهّز الكاتب الدرامى خُطته ومسرحيته، كلٌ من تلقاء نفسه، ولا انتظار لأحد منًا أن يقول رأيًا. هذا النوع من الدرامات استهدف التأثير عن طريق خفوت الصوت وحميمته وما يُلقى به من وُد وصداقة. طبيعى ألا يصل التأثير إلى أهدافه فى كل الأحيان، فبعض إجراءات الاختزال والإشارات قد تُعطل من الوصول إلى الأهداف المرجُوة، أو ألا يكون الإدراك أو الفطنة على مستوى عالٍ أو بيّن أو تام .. وساعتها لا يصل التأثير إلى كامله وتمامياته.

كتب شنيتسلر فى شبابه أجمل مسرحياته المأخوذة عن أدب أناتول والتى تُمثل عالمه تمثيلاً حقيقيًا واعيًا (LIEBELEI - صناعة الحب). دراما عن مومس - بَغِى لا تفكر فى مهنة الجنس كوظيفة لحظية للمستمتع بها لمن تقابل معها على غير ميعاد، لكنها تعتبر المقابلة طريق حياة مستقبلية لها. يقع الشاب خليلها فى حب امرأة أخرى يدخل فى مبارزة مع شخص آخر من أجلها، وتُحس المومس بضياع حياتها كما قدّرتها وتصوّرتها وتحطّم نموذجها ودمار رؤيتها، بسبب هذا الإحساس الذى انتابها مع علاقتها بالرجل الذى

عاهدها على الحياة. ولماذا قصّرت هى فى حياتها وأهدته كل ما سمحت به له. هذه هى تراجيديا (AMOUREUSE – المرأة العاشقة). لكن دراما شنيتسلر ترفع الحادثة الواحدة إلى مستوى الحاجة الاجتماعية، وهذا هو السبب فى قصة حب الشاب، وقصة حب الفتاة البغى، العميقة بعناصر التراجيديا التى تعنى لها خيبة أمل فى حياة جادة ومُخلصة بدلاً من حياة طائشة لعوب. هناك إلى جانب ذلك خط رفيع آخر ظهر بعد ذلك أكثر وضوحًا فى درامات شنيتسلر بعد ذلك، هو أنّ الناس لا تعرف بعضها، بل وليس باستطاعتها حتى لو أرادت، أن تعرف بعضها. فآلاف الآلاف من الظروف والأحوال قد تأتى بين لحظة وأخرى؛ ما قد يُغير من الأحاسيس التى لا يقولها من يُحس بها تجاه الآخر، لا صدق تمامًا فى هذه الأحاسيس، قد يتخيل واحد إحساس الآخر أو يتصوره، مع أنه إحساس خاطئ فى حقيقة الأمر، وهذا هو إحساس الملنخوليا.. إحساس الكآبة والسوداوية MELANCMOLIAC. هذا الإحساس الملنخوليا (والذى يُرى فى روعته عند شخصية العجوز (ڤايرنجبن WEIRINGBEN) هو أجمل جماليات الدراميـة فى المسرحية، لكن الدراميـة لا تقتصر على هذا الإحساس؛ لأنّ هناك مصادفات تُعرقل وصول الناس إلى معرفتهم ببعض، خاصة عندما تأتى هذه المصادفات بدور مهم يخترق المواقف المسرحية.. ثم سمة العلاقة بين الشاب والمرأة البغى؛ وهى فى حقيقتها علاقة ليست درامية ولا تحمل من الدرامية شيئًا يُذكر. فالشاب والمرأة – الفتاة البغى يقبلان معًا فى هدوء وراحة كل نتاج مقابلتهما وما تأتى به من رياح، لكنهمـا لا يتأثران، فلا ردّ فعل ولا استجابة منهما نحو مصيرهمـا، لا يناضلان من أجل هذا المصير، لكنهما يريان الصورة غنائية – شاعرية

فقط . خاصة عندما تكون الغنائية فى موقفهما هذا ليست بالحجم الكبير حتى يلتقطاها لتفعيل قصتهما - الأبيزود الصغيرة؛ ولذلك فإن الجو العام للدراما جو غير درامى بل ويفتقد الدرامية أيضًا، ففى النهاية عندما تثور المومس متمردة على مصيرها تبقى صرخاتها تُدوّى فى الهواء وبين السحاب؛ لأنّ صوتها يسقط على الأرض بلا رنين بعيدًا عن أصوات الدراما فلا يؤثر إلا تأثيرًا صناعيًا أجوف، لكن نظرتها إلى الحياة أو إلى الكون لا تفصلها عن الدرامية كما عند دونّاى، فهو لا يعطى إمكانية أو مساحة لحدث مثل هذا الحدث، أو مثل بورتو- ريش، تبقى الفتاة وسط معاناة القدر والمصير المُنهار والضائع من الأحاسيس المهزومة، بينما يبقى الشاب وسط الأبيزود وسط إمكانات درامية تسمح بها الدراما؛ حتى تنتقل "القصة - الأبيزود" مُتغيرة مُتنقّلة إلى التراجيدية. فإذا ما جاء متأخرًا هذا الإحساس عندهما (الشاب والمرأة) وانزلقت بين الأحاسيس عندهما صورة حياة حقيقية، فإن الأسباب ومتتالياتها، وما تأتى به خبراتهما السابقة من إضافة للأحاسيس إلى الوجود، ثم تكثيف هذه الخبرات، وكل علاقات الحياة، وكل نسبية من الجروتسك الساخر المُضحك، سيُبرز رمزية الحياة لا محالة، إذا ما عادت النسبية إلى الشكل التراجيدى أو إلى التراجيدية. أما كيف تصل الدراما فى النهاية إلى الدرامية لتُعبّر عنها تعبيرًا دراميًا، فهذا سؤال آخر على وجه التأكيد.

(٣)

هذه التنكاريات تظهر فى صورة أخرى عند جرهارت هاوبتمان وجماعته المسرحية، كما تبرز فى أعماله الدرامية التى استهدفت التطور فى واحدة من

مراحـــل حياته وإنتاجـــه، خاصة هذه الدرجـــة العالية فى عمله المُعنـــون EÎNSAME MENSCHEN. فالصراع الجنسى - الشهوانى EROTIC يتوزع على قبْضٍ وإمساك فى درجة الصراع الثانية. فمرّة يتّجه الصراع إلى قوة المُحرّكات والموتيـــڤات، ومرة ثانية يتّجه إلى الرمز، وهو ما اتبعه كُتّاب آخرون بدرجة ثانوية غير أساسية، حتى إظهار مُقوّمات العصر الحديث مُتمثلة فى التعبير عن الصراع الداخلى الدفين عند الإنسان وسط الانتقال إلى العصر الحديث. تؤثر النسبية هى الأخرى فى الدراما بلا شك، لكن فى غير مطابقة أو تماثل مع الصور السابقة للصراع.. فمن قبْل لم توجد الأخلاقيات العمومية الشمولية، لأنّ لكل إنسان - وشخص وشخصية مسرحية - أخلاقياته الشخصية والذاتية، كل واحد يحمل شعارات أخلاقية ذاتية تخصُّه هو وحده، وكل واحد فيهم له الحق كل الحق فيما يراه أو يحمله، لأن كل واحد فيهم يعتقد ويؤمن إيمانًا راسخًا فيما يعتقده، وفيما يقدمه أو يتصرّف به من أحداث على خشبة المسرح، وفى ظنّه أنّ ما يعتقده هو الصحيح والأمر السليم.. وماذا يُضيره إذا ما اعتقد الآخر فيما لا يؤمن هو به؟ إنه لا يستطيع أن يفعل غير ما فعله واعتقده حتى لو ذهب إلى السقوط والانهيار، ما دام عقله قد قَبِلَ ما يراه، ويعيش حياته وفْق هذه الرؤية. هذا الزمن.. زمن الانتقال إلى وجهات نظر أخرى، والذى أفرز فى الدراما جيليْن يجريان خلف بعضهما، مشاعر وأحاسيس مختلفة بين جيل الآباء وجيل الأبناء، بل وفروق كثيرة فى التفكير تقود إلى متناقضات واختلافات، لا يستطيع الحب القوى (بين أفراد الأسرة) تخطّيها. لم يرنُ الجيل الجديد إلى الحب قدْر رغبته وشوقه إلى الفَهْم، وهو ما لم تنتصر له الأحوال ولم تُعطه للجيل الشاب..

هذه الحالة من التناقضات والاختلافات جاءت – وبطريق الصدفة وحدها – بتدخّل إنســـان أو شخصية غريبة (عن الأسرة أحيانًا) كى يُبدد العلاقـــة الأسرية المُقيدة بشعور الأغلال والقيود. مع أنّ جيل الشباب تبعًا لنظرة العلوم الطبيعية يحكُم علاقة الطاعة والأبوية الأرثونكسية بين الجيليْن. يلتصق الدرامى هاوبتمان فى هذا العصر الانتقالى بمشكلة هى من أهم مشكلات العصر فى الدراما: الصراع – والنضال بين جيليْن وسط حقبة تاريخية معينة ومُحددة. لم يُعد الأمر صدفة كما كان فى السابق، لأنّ إبسن بعد سنة واحدة فقط بعد مسرحيـــة **EINSAME MENSCHEN** فى عـــام ١٨٩٢ يـــكتب مسرحيته الشبابية (البنّاء سولنس)؛ لكن الصراع عنده يكتسب تجريدا واضحًا: العجائز والشيوخ يقفون عثرة فى طريق الشباب لا يريدون منحهم أى فرصة للحياة، لكن إنسان هاوبتمان فى مسرحياته لا يُقر سلوك وتصرفات الصراع بين الأجيال، ليحاول الشيوخ الهروب من الصراع حتى يضطروا فى نهاية الأمر إلى الرضوخ للواقع الفعلى فى الحياة البشرية.. واقع تسليم الراية للقادم الجديد.

مسرحية **EINSAME MENSCHEN**تكشف النقاب عن تقنية هذا الاتجاه لتحدد علاقة الاتجاه مع مسرحيات إبسن، وهو ما يظهر مرة أخرى فى مسرحيـــة روزمرزهـــولم بالتأثيـــرات الدرامية نفسها.. تصل شخصيـــة ما لتخترق المـــواقف والأحداث، وسرعان ما يتم الانفجـــار والدوى الهائـــل جرّاء العلاقات بين الشخصيات عنده. كيف استطاع إبسن إنشاء هذه العلاقات الصعبة المُعقّدة ليحسم الصراع وسط هذه المباراة والتسابق؟ هنا نجد الحسم أقوى وأشدّ قدرة عند هاوبتمان فى المصادفة التى

ضمنَها مسرحيتــه DAS FRIEDENSFEST؛ إذْ يُقــدم صــورة كاملــة مكتملــة حين ينفصل الرمز فلا نعثر على الرمزية أو إشاراتها.. مهما وصلت شخصية تخترق الأحداث، مع أنّ الضرورة قدّمَت العلاقة بين الشخصيات فى بساطة جعلت كثيرًا من هذه الشخصيات تضطر إلى التضحيات. جرهارت هنا مثل كير فى محاولته الصعود والارتقاء بالإنسانية الدرامية، وهو نفس ما سعى إليه كُتّاب الدراما الذين اقتربت وجهات نظرهم من النسيج الإنسانى فى الدراما. لا تستند الإنسانية إلى الصخب بصوت مرتفع قدْر ما تسعى إلى إفراز أحاسيس حقيقية وصادقة تستبعد كل العناصر المضادة لهذا السعْى والأمل الذى يأتى كالعادة من الانطباعات الخارجية، وإذن فالعزم هنا على هجْر وإقصاء كل الخطوط التقنية فى الدرامات القديمة. عند هابَل كان نموذج الإنسان "واحدا" فى كل الشخصيات، أما إبسن فقد مزّق – بشكوكه وظنونه – كل اللحظات الكبرى، مع أنّ الحب والعشق بين شخصياته كان عشقا روحيا غير بادٍ للحواس وغير مُدركٍ بالعقل، ومع ذلك فقد وقفت شخصياته تجابه مشكلاتها ثابتة على أعلى القمم فى مجتمعاتها. فى مسرحية روزمرزهولم هناك علاقات وخطوط بين شخصيتى روزمر، ورابيكا فى بيت روزمر، صحيح أنّ هذه العلاقات لا ترقى إلى وضعية الأهمية فى الصراع والحرب الريفية، لكنها مع صِغَرها وبُعدها عن المركز الدرامى الأهم، فإن الذى يحدث لا يختص بحالة خاصة بين الشخصيات، قدْر ما هو فى عوالم المجتمعات الأخرى، رغم صغره وعدم أهميته – دراميًا، حدث بسيط لكنه يصُبّ فى هدْم العلاقة بين روزمر وبراند. لا تفتح مسرحية EINSAME MENSCHEN أى نافذة تُطل على العالم، ولا يهتم أية شخصية

فيها بمصيره المحتوم، والصدفة هى المصدر الوحيد للصراع، والاقتراب الوحيد بين الشخصيات يأتى عن طريق المشاعر فى الحياة اليومية وعن خاصية المزاج العام فى لحظات هذه الحياة. هنا نجد هاوبتمان يحرص على أنسنـــة الشخصيات بخلع الصفات البشرية عليها فى الدراما، وكذلك فعل إبسن، لكن يلحظ عندهما الحاجة الماسّة إلى الارتفاع والنهوض بالتقنية التى كانت تمثل الخطر على درامات هاوبتمان. لم يشعر نقاد العصر – بوضوح – بالتراجيدية العميقة فى مسرحية روزمرزهولم، فشخصية جوهانز فوكيروت **JOHANNES VOCKERAT** تقترب كثيرًا من الشخصيات الذكية الواعية مثل شخصية هيلمار إيدال **HJALMAR EDAL**، ومهما تقابلت مع العقبات – حتى ولو كانت ظالمة وغير شرعية أو منطقية – فإن نقدها يعود إلى الأسلبة فيها. تستهدف الدراما الارتفاع والنهوض؛ فإذا لم ترتفع الشخصيات بواقع من عزْمها وذاتها، كما فى شخصيات الإغريق، شكسبير، حيث كانت لهما الفرصة والقدرة والاحتمال على إبداع النموذج المرجو، فإن هذا الارتفاع إلى الأعلى والصعود الدرامى المرتقب كان له أن يكون إبداعيا اصطناعيًا لا مفر منه، وحتى يدخل إلى حيّز الوجود؛ لأنّ منظور هذا النوع من الدراما المتوقّف عند نقطة الوسط، كان لا بُد له من أنْ يتبع فى هدفه أعلى ما ينتظره المتفرج من حاجات ومتطلبات، فإذا لم يعثر الجمهور على حاجاته ومتطلباته، فإنه يبقى فى حالة الانتظار حتى تتحقق أحلامه وتطلعاته. وضع هاوبتمان هذا الهّم فى تركيبة كل شخصياته من الأبطال الدراميين فى كتاباته وبحوثه المسرحية، حتى تظهر الصراعات الروحية الآنية بلا أى تصعيدات، مستندًا إلى تقديمها كما هى فى الدراما دون معاونة. لم تنجح محاولاته فى

هذا الصدد؛ لأن الحياة الدرامية وسط غياب التعبير ووسائله، وضعفه، وضياع الإحساس، وفُقدان القيم والتقييم السليم كانت نموذجًا للروح الداخليـــة وحدها. ومؤخـــرًا بعـــد ذلك عندمـــا اضطُّر ميخائيـــل كرامـــر MICHAEL KRAMER الذى هو أكثر سهولة من إبسن، إلى رفع أبطاله والصعود بهم وبأحداثهم إلى الأعلى وبكل خلفياتهم العريضة، وعمل على إقامة العلاقات مع بيئتهم التى لم تُراعَ من قبل فى تشييد هذه الشخصيات.

كان تأثير مسرحية EINSAME MENSCHEN كبيرًا، وقد ظل ممتدًا لفترة طويلة. فى ألمانيا، كان التأثير بسبب ثيمتها وموضوعها.. تأتى شخصية السيدة تُمثل رياح العصر القديم، لتقع فى زمن الانتقال فى حب بطل يشتاق إلى الحياة العصرية الحديثة التى يؤمن بها. بعدها لا يستطيع أى واحد منهما أن يختار طريقًا له، يصيبهما الدمار معًا فى وقت واحد. والحال نفسها فى مسرحية (الغسق – أول ظُلمة الليل) لإرنست روزمر، وفى مسرحيـــة (الأمهات – DIE MÜTTER). كلها موضوعات تأتى بالبطل الحديث الذى يعيش عيشة زوجية هانئة، لكنه يشتاق إلى وطنه وفى هذا الشوق والعودة يتقابل مع امرأة أخرى كانت حلمه فى فترة الشباب والذكريات.

فى مسرح تشيكوف، يُؤثّر التعاطف مع الشخصية الأخرى تأثيرًا عميقا؛ فالشخصية التى تتمنى العودة إلى الكلمة القديمة، وإلى الماضى المؤثّر فى داخلها، تتوجه مع هذا التمنى وجْهة أخرى وإلى طريق جديد تأمل فيه، لكن هذه الشخصية لا تصل إلى تحقيق الأمانى، وتسقط مع أمانيها وأحلامها فى النهاية. إذا كُنّا نشاهد هذا الصراع والنضال عند هاوبتمان، فإننا لا نعثر

إلا على السقوط والخيبة عند تشيكوف "L'HOMME QUI A VOULU"(*).

هذا ما تقوله إحدى شخصيات أنطون تشيكوف، لكن القول نفسه يكون فى الوقت نفسه شعارًا لجميع شخصيات مسرح تشيكوف، كما لو كان الأمر مثل مُستنقع تسبح فيه الشخصيات فى المُدن الصغيرة والقُرى، بينما تتنفس روحها هواءً لا يُبقيها على الحياة واستمرارها، فلا تستطيع إلا التوقّف عن النمو والوصول إلى حالة الضمور. شخصيات هاوبتمان مثل: ڤوكيروت، وماهريا لا يشاهدان الزمن المستقبلى المقبل؛ فهُم بعيدون عنه رغم أن مثاليات ڤوكيروت وماهريا تُتيح لهما الحياة معا. أما عند شخصيات تشيكوف فالحُلم هو كل آمالهم. شخصيات هاوبتمان – خاصة الأبطال – يناضلون من أجل أفكارهم وأهدافهم الكبيرة ثم يسقطون فى النهاية. أما عند تشيكوف فالأبطال يحاولون قدْر ما وسعهم من حيلة الحفاظ على ذواتهم، لكنهم يعجزون حتى عن ذلك، وحتى عن الوصول إلى الموت والفناء وهُم داخل الطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها. تصل شخصية (أندريا ANDREJ) المتعلمة إلى حجم الشخصية البرجوازية الصغيرة فى (الشقيقات الثلاث)، وتتحول شخصية (الدكتور أستروف DR. ASZTROV) فى (الخال ڤانيا) إلى شخصية شاذة غريبة الأطوار، والحال والتغيير نفسهما فى شخصية تشيبوتكين CSEBUTKIN التى تنتهى إلى الشراب المفرط والانحراف فى (الشقيقات الثلاث). لا أحد بين شخصيات تشيكوف يستطيع الوصول إلى آماله وأهدافه فى هذا العالم الذى رسمه تشيكوف. الشقيقات الثلاث لا تصلن إلى تحقيق حُلمهن فى الرحيل من القرية إلى العاصمة الرحبة الفسيحة موسكو، وكذلك شخصية (سورين SZORIN)

(*) الإنسان الذى يرغب فى شيء، يحلم به لكنه لا يراه يتحقق مرة واحدة – المترجم

الذى يحلُم بأن يكون شاعرا يُشار إليه بالبنان، لكنه لن يكون (فى مسرحية طائر البحر SIRÁLY). وحتى لو لاح فى الأفق خيط يوحى بالوصول إلى أمل هذه الشخصيات لتحقيق أحلامهم، فإن الحقيقة والواقع يبدوان مختلفين عما تصوّرته وأمّلته هذه الشخصيات فى أحلامها وتصوراتها، وهو ما يعنى الغرق فى الخيالات (الاصطناع فى شخصية نينا NINA فى مسرحية طائر البحر). إنهم جميعًا شخصيات تشيكوفية تشعر بالراحة، وأنّ كل شىء كما هو (تمام) على الحال نفسها.

نعتبر درامات تشيكوف أقلّ الدرامات صخبًا وأعظمها صوتًا خافتًا بالنسبة إلى الأدب الدرامى الحديث. لا نعثر على تحركات فيها إلا بأقل القليل، يبتلع المستنقع الشخصيات فتخفت أصواتها. شخصية تتعارك وتناضل، بينما شخصية أخرى ضعيفة لا تقوى على الكفاح والنضال، ثم تسقط الشخصيتان. الكارثة – والإخفاق التام – كما هُما فى كل الدرامات – تأتى فجأة على الشكل الجروتسكى وعلى غير ميعاد، فجأة وصُدفة أيضًا. الحياة الخارجية لهذه الشخصيات تعتمد على المصادفات بينما نهاية الدراما تأتى بالحاجات للشخصيات. فجأة ومرة واحدة تنطلق إحدى الرصاصات من بندقية، ثم يتبعها الصراخ يلى الصراخ؛ بعدها تعود خشبة المسرح إلى هدوء تام وساكن قديم، صمت الصحراء الروسية. يكاد الأمر هنا يتشابه مع درامات دونّاى التى كتبها، لكن مع فرق واحد، وهو أنّ الأحداث التافهة أو البسيطة تُشكل خطرا على مصير شخصياته؛ لأن الأحاسيس المُعذّبة التى تبتلعها الشخصيات فى داخلها تُضخم من المشكلة؛ ما يؤدى إلى صراعات داخلية متصارعة بين الشخصية التشيكوفية وأحاسيسها المُشرئبة فتصيبها

بإحساس التراجع والتقهقر. هذه الدرامات، ومن وجهة نظر شلاف، مبنية ومُشيّدة على الطبيعية فى كل محاولاتها ومسارها الطبيعى، بل ولعل فيها شيئًا من الشكل النضالى: الصراع والنضال بين الإنسان والعالم.. بين الإنسان وهذه الدنيا فى أشكالها المتعددة، حيث حياة الإنسان هى أسمى ما يصبو إليه، نضال من أجل الوصول إلى أعزّ الأهداف والآمال فى حياة رائعة وخصبة. كلما كان هذا الكفاح هو الصورة الماثلة على سطح الدراما وفى باطنها، أمكن طرح فنون نقية بعيدة عن كل ما يأتى به الخارج من أحداث ومتعلقات. الداخل الدرامى فى هذه الدرامات داخل ساكن، يظل باقيًا فى مكانه حتى رغم ما فى الدراما من تعديل روحى أو تغيير ناعم فى الشخصيات. الموقف الدرامى فى دراما ما يظل ثابتًا فى مكانه من البداية إلى النهاية، وهو بهذا يكشف عن نهاية الدراما منذ لحظاتها الأولى. أما الصراع أو النضال ضد المواقف وبعضها وحيث الفكرة والمضمون الطبيعى؛ فهو صراع عقيم لا يزيد عن كونه سُعارًا وهلعًا وذُعرًا مفاجئًا يُصيب النظارة بالذعر أو يُمتّعهم وينتزع إعجابهم، أو هو قلة الحيلة، أو انفجار شعرى جميل. كل الآمال والرغبات مقيدة تمامًا، مقيدة بدواخل وإحساس الشخصيات، غير مسموح لها بالانطلاق خارجًا إلا فى أوقات محدودة ومحددة كانفجار فى زمن محدد. هذه الانفجارات المحدودة ذات تأثير ضعيف لا تفعل كثيرًا لصالح الدراما ولا تضيف أشياء مهمة لمسار المسرحية؛ لكنها تبقى مثل خطوط ضعيفة تُعبر عن ضعف الشخصيات وهُزال روحى داخلها.. وهنا تحديدًا نعثر على تطور تقنية الطبيعية عند حدودها المرسومة (لأنّ تشيكوف لم يفعل أكثر من تجميل وتلطيف الطبيعية وإلباس أعماله روحها وعبيرها وشذاها حتى يكون على مقربة من أهم نقاطها). هنا نرى الشخصية الدرامية صغيرة وضعيفة فى

الدراما تمامًا كما تصوّرها صاحبها تشيكوف، وكما فكّر فى رسم صورتها قبل كتابة النص المسرحى، كما لو كانت هى شخصياته القديمة نفسها فى قصصه ورواياته التى ألّفها قبل كتابة دراماته.

(٤)

بعد هاوبتمان وتابعيه الذين طوّروا من منهجه بقوة وخاصة أنطون تشيكوف، يظهر عنصر الباثولوجيا حول العديد من الدرامات والأدوار المسرحية والشخصيات. وكما يذكر ألفريد كير **ALFRED KERR**: "انطلاق شاعرية الطبيعية". هذا شيء طبيعى، ليس بسبب مناقشة آفاق التقنية من أنّ الفُرصة الوحيدة للصعود بالمسرحية هو البُعد عن الرغبة اللا نهائية حتى لو لم تكن هناك وجهة نظر مُسبقة لهذا التخطيط فى الابتعاد، وما يُحدثه هذا التخطيط من تأثير باثولوجى مَرَضِى، ولكن بسبب الزمن ورؤية كُتّاب الدراما فى ذلك الوقت، لكن هذا الانتقال المُحمّل بالاهتزازات والصدمات عندما لم يكن هناك أى تأكيد على الحياة، أو ما يُشير إلى مستقبل هذه الحياة، وعندما كانت الأعصاب جميعها فى حالة انفلات، حتى إنّ أبطال الدرامات فى هذا الزمن الانتقالى، سواء كانوا من القُدامى أو المحدثين الجُدد يتأرجحون ويترددون فى أماكنهم بلا حركة، وسواء كانت رغباتهم فى اتجاه أو آخر، فلن يكونوا غير مرضى. أضف إلى ذلك أنّ كل صعود وكل سقوط مهما كان صغيرًا أو ضعيف التأثير؛ فإنه كان يُعلن عن كارثة خارجية كبيرة. أولها: النشوة والبُحران، وثانيهما: الضغط العصبى، والكارثة فى أولها وثانيها باثولوجية مَرضية

بحتة، وحتى ما كان فى الدرامات من شعر أو أشعار فقد اتسم بالباثولوجية هو الآخر.. حياة يومية رمادية اللون لا تصل إلى أرواح ونفوس الشخصيات، لا يقبلونها بلونها الرمادى، ولا يركنون إلى التنقلات والتغييرات فى هذه الحياة التى لا تُقدم لهم غير أحاسيس غير عقلانية مضطربة، بينما يحاول الشعراء من حولهم ضبط إيقاع حياة غير هذه الحياة الرمادية، فى محاولة للعثور على شكل أطول أمدًا. وصلت أحاسيس الكُتّاب وكتاباتهم إلى صورة غامضة، وتراجيدية، لا يمكن تصوّر قبولها أو الإمساك بتلابيبها؛ ومع ذلك فقد كانت الصورة طبيعية بل وتتمتع بكل القوانين السيكولوجية للحياة.

جاءت الموجة على أشدُّها عند إبسن، أو قد تكون بحكم الحاجة إليها فى رسم شخصياته الدرامية، فشخصياته تُحركها فى بعض أجزائها موتيفات باثولوجية مَرَضية، خاصة فى درامتيه (هيّدا جابلر، سيدة البحر). أثّرت الدرامتان بكل قوة فى شخصية جوهانز شلاف عندما ترك الطبيعية المتتالية واجتهد فى الانطلاق فى اتجاه الانطباعية – التأثيرية. كما نرى نموذجـًا متأخرًا لسيدة البحر فى درامات أخرى (شخصية جرترود **GERTRUD**) فى دراما (**DIE FEINDLICHEN** – أعداء)، ودراما (**DER BANN** – اللعنة). أما مسرحيته الأخيرة (**WEIGAND**) فهى دراما طبيعية فى كل معالمها من الألف إلى الياء. ذكرتُ فى السابق مسرحية بعنوان (عائلة سيليكا **FAMILIE SELICKÉ**) الذى يبدو أنه كاتبها الأصلى، وأن اشتراك أرنو هولز فى كتابتها كان ضعيف الأثر، حتى العلاقة بين أُسرتى تونى **TONI**، وڤنت **WENDT** تؤكد هذا النموذج التأثيرى.

لا تعلو الصراعات الروحية عند كل من هاوبتمان وتشكيوف على الصراعات الروحية – والنفسية عند شلاف الذى تتحول عنده الصراعات إلى صراعات عصبية. عدم الرضا عند الشخصيات والمتكرر المتضخم والزائد عن الحد يومًا بعد يوم، والقرف الذى يُمسك بأرواح الشخصيات ويُطبق على أحاسيسهم اللحظة بعد اللحظة، يقذف بالشخصيات إلى طريق آخر ووجهة أخرى غير معتادة فى الحياة اليومية؛ بسبب ضيق النفس والضغط العصبى المُميت، بما يدعوها إلى رغبات أخرى عديدة تشتاق إليها.

درامته (جرترود) هى أسمى دراماته تحقيقا لوجهة نظره. وهى علامة مهمة لاتجاه شلاف، مثلُها تمامًا مَثَل دونَّاى، وبورتو– ريش عندما أرادا التعبير عن الدرامات التى يكتبونها. الجميل والرائع – حقًا – فى دراما جرترود هو خطْوها ناحية التدمير والفناء كشخصية برجوازية صغيرة تلعب الورق وتشرب الخمر فى اعتدال، وتُمثل حقيقة الشخصية الألمانية "صحيحة البدن" فى البيئة الاجتماعية الألمانية، وهذا هو الموضوع والمحتَوى الأول فى المسرحية. تنمو وتتطور شخصية جرترود بين القرف والازدراء، ومن الشكوى إلى الهيستيريا لتضطرب أعصابها أكثر فأكثر، حتى نشعر بأنّ هذه الحياة التى تعيشها لا يمكن قبولها أو الرضا بها لحظة من اللحظات، حتى تحين فرصة الهروب من الحياة، فزوجها الذى كان عاشقًا لها فى الزمن القديم يعيش وحده كمهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية يعود فجأة إلى الوطن. الواقع أنهما يعيشان طبيعة واحدة، لكن جرترود تعيش الآن مع زوجها الذى يقرر فجأة العودة إلى أمريكا، لتحقيق رغبة جديدة لا يعرف

نهايتها أو مصيرها.. هذا هو مُحتوى المسرحية المتشابه مع محتوى مسرحيات تشيكوف، لكن النضال يبدو هنا أكثر تحديدًا وأشدّ إصرارًا. فالرغبة تبدو هنا مريضة وأكثر تعبًا وإرهاقا وضعفًا، بل لعلها أعظم كثافة وتركيزًا ومغامرة وعُدوانية، وأعظم ظهورًا وعلانية ببطلة هى جرترود التى تمثل الطبقة الوسطى: امرأة بدينة، تعشق لعب الورق، مليحة فكهة، تَعُبّ البيرة عبًا مثل بقية الألمان. تبدو كأن هناك خطوطًا درامية فى المسرحية، تتماثل مع شخصيات تشيكوف، تعلو إلى جانب الود والحميمة العاقلة.

يؤكد شلاف فى مسرحيته هذه على (البيئة)، لكنها - على أى حال - ليست تأكيدًا صلبًا أو هدفًا مُحددًا؛ فهو يرسم الحالة النفسية - السيكولوجية لشخصية جرترود بقدر ما تحتاجه الشخصية من حاجات وأسباب. وبعد هذه المسرحية يذهب شلاف إلى التأثيرية الغنائية - الشاعرية فى مسرحياته التابعة الأخرى. أراد بهذا التحوّل أن يكتب عن توجّهه إلى الرغبة الحقيقية الخارجية، لكنه مع ذلك يسقط فى إسار الصراع الباثولوجى. فى مسرحية DIE FEINDLICHEN يعلو صوت التنويم وإحداث حالات التنويم المغناطيسى. وفى مسرحية DER BANN نعرف القوة المكشوفة المثيرة للذكريات فى الرغبة القوية. وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تفقد المسرحية كل شرعيتها، إذ تتولّد فيها أحداث مرضية - باثولوجية خالية من المؤثرات العميقة. مع أنّ شلاف استعار تأثير الأخلاقيات من درامات إبسن، إلا أنه أخضع تركيزه فى مسرحياته إلى الديالوج ليكون قريبًا من غنائية وشاعرية الروايات، وليقود إلى دراماته احتقاره وعدم اهتمامه بانطباعات البيئة

وتأثيراتها، ثم ليضمن بعد ذلك الاتجاه إلى الدراما الصحيحة.. هذه الخبرة هنا ليست خبرة غنائية أو شاعرية، كما أنها ليست بالخبرة الدرامية على وجه الإطلاق.. رغبات وليست نضالاً أو صراعًا، لا تحمل شيئًا من الدياليكتيك. وكان من السهل العثور على لحظات الارتباط ولحظات فك الارتباط بين الأخلاقيات غير الممتـــدة أو المتواصلة المتتابعة فى دراماته. فرغبات شخصية إليدا **ELIDA** فى لحظاتها الأخيرة – حسب مضمون الدراما – تُبين ما خلف الشخصية من أخلاقيات ومثاليات نقية ظاهرة طاهرة، تصل بها الدراما إلى الهدف عبْر ديناميكية مقبولة، ومع ذلك فتنقص هذه الديناميكية الحاجة الدرامية للاتجاه إلى الطريق؛ ليس من زاوية المضمون فقط، ولكن من زاوية الشكل أيضًا، حتى يعود إلى طريق قديم قاضيًا على كل إشعاعات حديثة وعائدًا لتأكيد الأحاسيس والنبضات فى إنسانية الشخصيات. نرى الآن كيف تحرّك إبسن ناحية الإمكانات الدرامية المُتاحة له ولدراماته، وكيف كان فى حاجة ماسَّة إلى تقنيات أكثر تعقيدًا من سابقاتها، وأكثر براعة وحِذقًا ومهارة، وأعظم حاجة إلى اصطناعية للدياليكتيك حتى تبقى عناصره فى دراماته، ويبقى مُشعًا بين الآخرين. حاول شلاف أن يُحقق هذه العناصر بطبيعة الحال مهملاً التعبير فى صراعات أعماله لكنه بدلاً من تحقيقهـــا وقع فى المحظور الدرامـــى لهذه الأعمـــال (لأنّ تركيب الشخصيات عنده بمختلف الأخلاقيات التى تحملها أو تدعو لها كان يدعو إلى التمامية والكمال حتى تصل إلى الوجود)؛ لذلك كانت هذه الدرامات تجريبًا ومحاولات فقط ومقدمات لكُتاب الدراما آنذاك، قادتهم إلى أهداف درامية لنماذج مُكتظة بالمشكلات. لم يصل الكُتّاب القادمون إلى نتائج، لكنّ كل ما قدّموه لم يزد عن وسائل تعبيرية،

وحتى إعلان هذه النتائج كان غارقًا هو الآخر فى المشكلات والتعقيدات. أما الهيستيريا عند هاوبتمان فكانت شيئًا آخر؛ فقد رأينا موقفه وحاجته إلى المتتاليات والمتعاقبات، دراماته تتمحور بين طبقة البرجوازيين الصغار– الطبقة الوسطى، والصدامات الرومانتيكية، أو بمعنى أصح الرغبات النابعة من أفراد الطبقة الوسطى. فى آخر مسرحيات شلاف عكف على كتابة الجانب الغنائى – الشاعرى، أى الرغبة التجريدية، وهذه الرغبة التجريدية قلَّ أن تجد لها مكانًا فى الدراما.

وصل شلاف قادما من الطبيعية ومُتجها صوب الانطباعية – التأثيرية – أى بين عدة مشكلات باثولوجية– مَرَضية. فى هذه النقطة تحديدًا يصل إلى النقيض.. إلى الجانب المضاد مع الدرامى البولندى ستانيسلاف بريزبيساڤسكى **STANISLAV PRZYBYSZEWSKI** الذى عاش فى تسعينيات القرن (١٩) فى برلين، والذى وجّه الشباب من الدراميين إلى مواجهة كل طبيعية مقبلة من كنف هاوبتمان، والحال نفسها عند النرويجى مانتشت **MUNCHÖT** فنان التشكيل الذى دعا إلى هجر الفن التشكيلى الطبيعى عند شباب التشكيليين والاتجاه إلى رسم الصورة الجديدة للمسيح فى مواجهة أفكار الطبيعية ومعتقداتها كما عند ليبرمان **LIEBERMANN**. سترندبرج كان صديقا لبريزبيساڤسكى وبفضله وبفضل تأثيرات إبسن وصلا إلى الوجود الدرامى، بعدها تأثرًا بأعمال ماترلنك أيضًا.

عالمه يُشبه عالم سترندبرج.. الكلُ مذنب، فهذه هى طبيعة العالم، عالم لا يُقدم إلا المُخطئين المذنبين، فعالم بريزبيساڤسكى وعالم سترندبرج يمتلأن

رجالاً ونساءً وقد وقعوا تحت ضغط اليأس والقنوط، لكن بريزبيساڤسكى اعتنى بالموضوع الأساسى الأول فى دراماته، أمّا ستريندبرج فلامسَ هذا الموضوع الأساسى من بعيد حتى يبقى الصراع رمزًا فقط لنضال أكثر عُمقا ليواجه تمرّد الغريزة بين الرجل والمرأة متصلاً بالعبودية. هكذا كانت صورة الدراما فى مرحلة الانتقال.. غياب تام للوحدة فليس لها وجود بالمرّة بين أية شخصية وأخرى، قوانين شرعية تحنى رأسها وبنودها للغرائز، وقوانين أخرى تخضع للعقل.. لكن بين هذه القوانين وتلك لا يوجد أى علاقة ولا أى اتصال. ولا زمن يمكن أن يُوفق بين بنود هذه القوانين المتضاربة أحيانًا كثيرة أو يُعيد أمور الحياة إلى نصابها ووعيها السليم. لا أحد يعرف الطريق إلى مصالحة ما، ليس تجاه الآخر لكن تجاه نفسه هو، ولا أحد يعرف ماذا يمكن صُنعه أو الإقدام عليه أو متى يمكن الوصول إلى هذه الخُطوة. يظهر الناس – والشخصيات المسرحية هي الأخرى وقد امتلأوا بتنافر الأصوات من داخلهم إذا ما أقْدموا أو تصرّفوا فى شىء، يدينون ويستنكرون بكل موضوعية وفى شدّة وقوة كل ما يقف فى طريقهم حتى لا يُكرروا الكرّة مع الأخطاء. بين تصرفاتهم وتقييم هذه التصرفات لا يوجد أى علاقة أو حتى شبه علاقة حتى يتفهموا الأمر على حقيقته. كل ما أمامهم هو، صورة أو حقيقة لشيء مثير للشهوة، شىء جنسى باثولوجى.. المرأة فى نظرهم كل شىء، ولا شىء أيضًا. الأوغاد والأشرار من الرجال ضمائرهم هاوية ضعيفة؛ حتى إنها لا تقوَى على تحمّل الثقل الذى ترمى به الحياة بين أوصالهم.. كل منهم يتقابل مع قدره الذى يصل إليه عبر مواقفه، ولا غير هذا الموقف وهذا القدر، لذلك فهو مُضطر إلى أن يُفنى الآخر (مثلاً أولجا

OLGA فى مسرحية السعادة الكبرى – دلا سيسيا DLA SZCZÉCIA، إيوا EWA فى مسرحية الثلج ŚNIEG – HÓ)؛ أو أن تُدمِّر الشخصية نفسها بنفسها داخليا حين لا تتحمل عبء الثقل الذى ترمى به الحياة بين أحضانها (شخصية كارستن KARSTEN فى السعادة الكبرى)، أو أن تتجه إلى نهايتها بعد أنْ تنتقم لشخصها (شخصية زلوت رونو ZLOTE RUNO فى مسرحية الصوف الذهبى ARANY GYPJA). هكذا تتضح الأفكار التراجيدية، لكنها على غرار أفكار تشيكوف وشلاف.. ويظهر أنّ كل شىء فى هذه الأفكار هو صراع عصرى ويومى خاص، كلما كان كافيًا وملائمًا وغير اصطناعى ويأخذ تعبيراته عن بُعد، كان بعيدًا عن الدرامية؛ لأنّ كل دراما هى فى ثروة الباطن الذى يظهر فى حوارها ومونولوجاتها وتعابيرها اللفظية والكلامية. أما الجانب الآخر فيتوقف على تلخيص المصادفة فى الداخل الدرامى الذى يصطدم أحيانًا مع الأحداث الخارجية المقبلة إلى الدراما من الخارج (كالأحوال والظروف التى تطرأ مُخترقة مسار الدراما)؛ لذلك كان بريزبيسافسكى مضطرًا أحيانًا (كما كان تشيكوف) إلى إحضار كارثة حادة على خشبة المسرح؛ حتى يبعث كثيرًا من اللا انسجام وتنافر الأصوات. كان هذا هو نظام العالم الذى ساد هذه الدرامات، يتوافر على ميلاد خيال وفنتازيا غريبة الأحوال بل ومريضة فى الوقت ذاته، ولذلك اتسمت الدرامـــات باللا درامية، لأنها تضمّنت أحداثًا سيكولوجية من نظام هذا العالم غريب الأحوال، أو اعتمدت على حقيقة عقائدية دينية موضوعية تحكّمت فى القانون الوضعى المُسيطر؛ ولذلك فالموقف الدرامى يظل غير درامى تمامًا، لأنه يُبعد الأحداث عن كل صراع أو نضال يحمل عناصر الدراما الصحيحة.

أمام هذا الأذى ومقابلة الأذى بمثله، وأمام هذا الانتقام أو الثأر وعبْر الزمن الانتقالى هذا، وحقيقة الاعتقاد عند بريزبيسافسكى بالشك والظن فى الفكرة والتعصّب، فقد رأى الصورة ضبابية غير واضحة المعالم، ما دعاه إلى تسويات اضطُرَّ إليها فى تصميم يُعادى الطبيعية حتى يُعبّر عن آرائه ومعتقداتـــة. فبعد الأزمـــة الجهنمية عند سترندبـــرج خَطًا ناحيـــة التعصّب الكاثوليكى فى طريق الديانة المسيحية. وأثّرت طبيعته الراديكالية فى فنه وتفكيره المُسبق إلى أبعد الحدود؛ لذلك يتجه إلى حافة الجروتسك عائدًا إليه مرة أخرى ويُعدّل مصير (موريس فى مسرحية الثمل العاطفى **MÁMOR**) بأن يُخفف من آلامه وذنوبه على اعتبار أنه عانى منها الكثير.. لهذا تتحول الشخصيات إلى عرائس خشبية – ماريونيت أمام مصير كل منها، كل واحد مصيره بيده يعرف ذنوبه وخطاياه السابقة وأفعاله المستقلة عن الآخرين، فالقوة الذاتية لكل واحد ولكل شخصية مسرحية هى التى تُوجّهه إلى الإصلاح والصلاح وإلى طريق الاعتدال والتوبة عن الماضى، ومنه إلى طريق حقيقى فالله هو غافر الذنوب. كانت هذه التعاليم الإلهية هى منطق العصر ومنطق العالم الكونى الذى بدا فى المنظور الدرامى للمسرحيات أسلوبًا تعليميًا – بيداجوجيًا فى تربية الأولاد الصغار فى الحياة التربوية للنشء. تجاوزت التربية إلى الانطباعية – التأثيرية فى الروح عند الإنسان بإيداع تأثيرات ناعمـــة ورقيقة تعلن عنها ديالوجات وحـــوارات المسرحيات فى المشاهـــد المتعددة. يذهب سترندبرج إلى أبعد مدى يتصوّره.. يعطى أهم الأهميات بدعم لكل لحظة من اللحظات الدرامية، بينما يتحاشى كل إشارة إلى البيئة التى تجرى الأحداث فيها، وكل إطار خارجى واسع المدى؛ لهذا لجأ بعد ذلك

إلى مشاهد معينة، تقوم وتستند إلى الحوار والديالوجات، وبلا أية إعدادات مُسبقة أو تصميمات مُجهزة من قبل، وبلا أى علاقات بين الشخصيات. هذا التصميم قد هَوَى تمامًا ولم يُقدّر له النجاح؛ لأننا نُصبح معه أمام صور أو لوحات مسرحية تتوالى خلف بعضها لتُكوّن مسرحية فى النهاية، ولا أكثر من ذلك. أما عن التأثير الذى تبعثه هذه اللوحات فلا بصيص أمل له، لأنه فاقد للتأثير لا محالة.

أما الموقف عند بريزبيساڤسكى أو سترندبرج فإنه لم يصل إلى مستوى موقف شلاف؛ لأننا نرى الموقف عنده وفى اتجاهه الذى سعى إليه فى حاجة إلى نهاية ما. فالحاجة العصبية المستقلة والقوية تفرز الباثولوجيا كحالة مرضية تقود إلى هذا الطريق .. أحاسيس باثولوجية مرضية تَسْبَح فى الديانة الغامضة. تتحول هذه الحالة عند سترندبرج إلى الشكوكية، أما عند شلاف فتُلخص العلوم الطبيعية أسباب السُكْر والثمَل العاطفى (شلاف وقصته الإمبراطورية الثالثة **DAS DRITTE REICH**).. ثم الباحث الأبدى جرهارت هاوبتمان الذى رسم فى تراجيدياه **DAS FRIEDENSFEST** مأساة ڤيكيروت وزوجها بحالة باثولوجية كاملة. أضف إلى ذلك شخصية العجوز هيلسيه **HILSÉJE** التى شيدّها هاوبتمان فى (النسّاجون) على قدر كبير من الشهوة الجنسية، (شخصية هانّيل **HANNELE** فى مسرحيـــة **HANNELE HIMMELFAHRT**) التى تطرح وجهتَى النظر. يُحس شلاف بكل الأحاسيس وفُرصها فى الظهور والصعود على سطح الدرامات، ويذهب بعيدًا عن الباثولوجيا وما تطرحه من رسومات

وصور جنسية غامضة غموض الشخصيات ذاتها. لقد تعاهد كل من برزيبيساڤسكي وسترندبرج على المحاولة، ولكن لم يُحالفهما النجاح دائمًا.

هذه المسرحيـــة هي نـــوع من الشعر الغنائى، وليست دراما من الدرامات، ولا ترغب المسرحية فى أن تظهر كنوع درامى أيضًا.. كل ما فى الأمر هو الرغبة فى الاكتمال.. اكتمال عند شخصية مسكينة تعانى داخليا فى نفسها من رغباتها وملنخولياتها حتى يكتمل سعير حلمها.. هذا الحلم الذى تتقابل معــه الشخصية قبل موتها. كم كان حجم المعاناة التى كان عــلى الشخصية أن تتحملها وبشق الأنفس؛ ومع ذلك فالدرامية غائبة عن الدراما، فلا صراع أو نضال ولا إمكانية لهما تحديدًا. تتوالى الأحداث لتحمل إلينا – وفى تآلف وتناغم مُتسق – صور الحُلم العقائدية والشهوانية، ويحافظ الحلم عليهما معًا، لأنهما هما فى الواقع سبب معاناة الفتاة الشابة وآلامها وشقائها، وهما ما أوقعاها فى الحالة الباثولوجية التى هى السبب المباشر لكل المعاناة عندها. هنا، وضمن الطبيعية التى تجتاح الحلم والتى ترسم جانبًا كبيرًا من أفكار هاوبتمان، هى فى حقيقتها غير صالحة للموقف الدرامى، مثلما فعل سابقًا فى العلاقة بين الحقيقة والحلم كمتضادين لبعضهما. كما أنّ اجتيازه لحدود الطبيعية، وإيراده الحُلم هنا كنابع ووارد من الحقيقة، نراه عند هانيل ينمو ويشتد عوده نابعًا ومنطلقًا من عالمها الروحى الداخلى، غير أنّ ازدياد التمرد لا يصبح متوافقًا مع الأمور الطبيعية بأى حال من الأحوال. قد يكون ذلك بسبب عدم نجاح هاوبتمان فى بعض أعماله الدرامية، مع أنّ أشعاره

الرائعة تخرج علينا من المواقف الروحية الخصبة، لكن إيقاعها سرعان ما يقع ويفقد تأثيراته، كما تفقد الصور الدرامية لتتحول بما يُشبه الفصول فى كتاب، صورة أرادها وصممّها صاحبها من فكرة لديه، لا تستقيم، ولن تصل إلى التحقيق الدرامى لأحاسيس شخصية هانيل قط. هنا تظهر مرة ثانية إلى الوجـــود مشكلة الأسلوب الرثائى الحـــديث. كان يجب تلاحم الحاجـــات والإمكانات مع ما فوق الطبيعية وما فوق كل ما هو طبيعي وبعث العلاقة والاتصال بينهما، لكن النهاية لم تُنبئ عن نجاح هاوبتمان على الدوام.

(٥)

يظل التأثير الحقيقى لهؤلاء الكُتّاب فى اتجاه التطور والتقدم حسب ظنى، وحسبما ذكرتُه، يظل واضحًا رغم صغر حجمه وقلّة فعاليته. فالأهم عند هؤلاء الكُتّاب وفى تركيزاتهم كان: توجيه النظر بالإغواء إلى الفكرة، وإلى أنّ إحضار الباثولوجيا إلى الدراما كعامل قوى من عواملها وإمكاناتها التعبيرية له دور مهم فى الحياة العصبية، كما كانت الطبيعية سابقًا، أو لِنقُل بالانتقال إلى روح الطبيعية وآفاقها، حيث أفرز عبْر العلاقة أو الاتصال تركيزات ضعيفة الأثر عديمة الإحساس مُتبلدة الذهن: الدراما الحميمة؛ نوع من الدراما يعتمد اعتمادا كُلّيا على ترددات ونبذبات تتبع بعضها بعضا، ونابعة من دواخل النفس بلا قصة أو حكاية، ولا فكرة، وتفتقر إلى المصير والنهاية.. كان من الذكاء والنّباهة؛ لو أنّ هذا النوع من الدراما الحميمة لجأ إلى إنسانية الدراما وما تحويه من عناصر، أو إلى إعلان الإمكانات التى

تضطلع بها الدراما فى دقتها وروعتها وأهدافها، لكن ذلك لم ينجح لأنه لم يكن فى الحُسبان. لم يكن مقدرًا له النجاح كما لم يكن مُقدرًا فى السابق عند الطبيعية؛ فالإنسان "الكبير"، "والبطل" يمكن العثور عليهما وعلى التعبير ووسائله عندهما اليوم. فالناس كلها – وكل إنسان يشبه الطبيعية إلى حد بعيد، إنسان ممتلئٌ بالمعاناة، حتى ليصبح على استعداد فى التو واللحظة أن يرفع الصوت مطالبًا برغباته وأحلامه، لكنه وكل إنسان آخر معه عاجز عن الإعلان عن معاناته الكامنة المستترة، وكذلك مُتسمّرًا أمام التعبير عنها صراحة وجهْرًا.

هؤلاء الكُتّاب، حتى لو رغبوا فى عكس الاتجاه، فإن التابعين لهم والمُطوّرين من بعدهم لم يتزحزحوا عن الطبيعية. ذهبوا جميعا إلى طريقين: لجوء إلى نموذج شخصى ذاتى، وإلى اختصارات وإسقاطات وإغفال فى الكتابة المسرحية. كما أنهم قد تبعوا التقنية الطبيعية وعملوا على تطويرها. استهدفوا فى أعمالهم الوصول إلى تيار ذرّى يدخل فى التفاعلات الكيميائية حتى لو لم يصلوا إلى أهدافهم، لكن من أجل نموذج حى مُتفاعل يدفع بالتأثير إلى المقدمة. جاهد الكُتّاب للغوص فى عُمق الأحداث للوصول إلى إبراز الجو والمزاج العام حتى لو لم تجمعه وحدة ما فى الدراما، أو جاء على هيئة صور متسلسلة. كانت الصور تحمل خطر الوقوع فى الخطأ وفى الطبيعية بسبب التأثير الاصطناعى الذى كان يُوجّه إلى كل جزء من جزئيات التركيب فى الدراما. الدراما ما هى إلا (صورة) فى حقيقتها، وهى لذلك تبقى فى مكانها، صورة من البداية إلى النهاية (شلاف، تشيكوف، بورتو– ريش، بعض من درامات هاوبتمان)، وإما أن تكون اتصالا متفكّكًا طليقا مهلهل النسج يسقط ما بين صوره الصغيرة المتعددة (دونّاى، سترندبرج ... إلخ). وعلى هذا ترد مسرحيات الفصل الواحد على تقنية

الفصل الواحد: وسائل للتعبير عن أحاسيس الموقف الدرامى تتميز بالدقة والنعومة والرقة والشعرية التهكمية الساخرة. يجرى التعبير على هذه الصورة من التقنية، وترك وإهمال كل ما هو ثانوى وغير أساسى، لكن بشرط أن تكون صورة التقنية المختارة معبرة عن أدق الدقائق فى المواقف المسرحية، ويكون اختيــار أسلوب التعبير على درجتى الدقة والرقة نفسهما سواء فى أجــزاء الديالوجــات أو الحوار (شنيتسلر، جــول رومان، كيسرلنج **KEYSERLING**، خبرات بينجنس **BENIGNES**، **ERLEBNIS**... إلخ).

إن أكبر وأعمق المشكلات الطبيعية هى فى بعث وانبثاق نظام كونى متناغم كامل، بشرط أن يكون دراميًا كذلك ناحية التأثيرية – الانطباعية، نظام لا يعطى حلولا كثيرة كالطبيعية سواء بسواء، نظام فى أساسه هو بعيد عنها. كانت هناك فرصة سانحة لإيجاد كونية درامية إذا كان بالإمكان الحصول على جهاز أمكن استدعاؤه ونجح العمل على تحديد هذا الجهاز بُعدته وأدواته داخل حدود مُعينة (النساجون). هنا عندما تركوا وأهملوا اكتمال الطبيعية واحتفظوا بكل ما هو ذاتى، وكل ما هو مناسب لتعبيرات المزاج، فقد اقتربت الدراما من الرواية الأدبية كالطبيعيات الأدبية الأخرى. إن سيكولوجية هؤلاء المؤلفين الدراميين تُفضى إلى: اقتراب من النعومة والرقة أكثر فأكثر، فى اتجاه واحد لا يقود إلا إلى الباثولوجيا – المَرَضية. ولأنّ الدراما تضع فى مركزيتها مصائر الناس، وللناس أنفسهم طبيعية غنائية تجريدية؛ فإنها تصبح أكثر ذاتية ووهمية، لتبتعد أكثر فأكثر عن حاجات الدراما ومتطلباتها، مضطرة فى غير اختيار لتصل إلى أحداث عجيبة وغريبة كأحداث الروايات الأدبية. مثال مهم إذ تنطبــق درامــا هالــب **HALBE** علــى هذه الصــورة، درامــا (الشباب

(JUGEND) خاصة فى أحداثها المتطابقة مع أحداث الروايات فى كل مفاجآتها وعدم عقلانيتها. كذلك دراما (الأرض ERDÉ) عند شينهر SCHÖNHERR حيث تظهر الغنائية قوية إلى جانب الخبرة العميقة، والعاملان يُكوِّنان الموقف فى الروايات ووحدة التأثير، إضافة إلى عوامل روائية أخرى كالمبالغة فى الفكرة، وهى عوامل أدبية خاصة بالرواية ولا يكفى وجودها فى الدراما. تدور الحرب والصراع بين نضال الجيل والأجيال التالية وبين مُلاك الأراضى الإقطاعيين. تقْوَى القوة الشيطانية، لكن تبقى الأرض الأم رمزًا لسيدة عجوز تعيش حياتها الطويلة، وتُخضع كل مَنْ حولها من الذين ينتظرون الموت لكبر سنِّهم، وعبثا ينتظرون، لكن الدراما هنا تبقى فى مكان واحد حتى نهايتها.. لا تموت السيدة العجوز المُسنّة، وعبثًا ينتظر ولدها موتها من أجل الحصول على الأرض الميراث. هنا لا يمكن إقامة الصراع؛ لأنّ الموقف الدرامى يستدعى أن يكون ولدها أخرق يحتاج إلى اللباقة والبراعة؛ ومع ذلك تبقى الدراما فى نهايتها غير عقلانية وصورة روائية فقط.. فالعصر وتقدّم السنين فيه لا يشهد انتصار الحرب بين جيليْن، فالطاعن فى السن لا بد له أن يقضى يوما من الأيام، وسوف تعطى الطبيعة للولد الشاب قوة لم تكُن عند أبيه من قبل. دراما (الأرض) قصيدة شعرية تنتهى نهاية روائية، لا يسأل واحد من شخصياتها عما سيكون أو سيحدث بعد ذلك فى المستقبل. تبدو عدة مظاهر وخطوط فى الدراما غير مؤكدة، بل وتوحى بنهايات متبلّدة عديمة الحس، فاللفظة التى لا تحتاج إلى لسان لإعلانها هى التى تكون شائعة ومعروفة بين الناس ونظّارة المسرح، وإلا فلماذا نقولها ونتلفظ بها تكرارًا لدرجة الملل للمشاهدين؟ تسير

الدراما هنا على عكس هذه الصورة؛ كى تُحمّل المشاهد أن ينطق باللفظة ومعناها. وهكذا نرى الشخصيات الرئيسية فى أغلب الدرامات، وبنازع من الكُمون والمستتر تزيد من التأثير الملحمى بقوة فى الدراما دون أن تصل عناصر ملحمية بعينها إلى صُلب الدراما؛ لأنّ النعومة والرقة التى تقوم عليها الدراما فى ظل روحية خالصة تسود بعد أن انتهت الدراما من الدرامية وجاءت بتنقية لنفسها ولذاتها، مُتجهة إلى درجة عالية من التكثيف، وحتى لا تصل الدراما إلى شكل القصة أو الرواية المعاصرة وبعيدًا عن الخطوط الروحية – والنفسية لهذه الأنواع الأدبية الأخرى؛ لذلك لم يخسر الطريق وجهته.. أضاع القيم الدرامية الحقيقية دون أن يهدر كفاح ونضال الشخصيات.

أحسّ أكثر الشعراء بهذا التقصير والنقص فى الدراما، وبعدها حاولوا إصلاح الحال وتعويض الدراما بما شابها من نقصان؛ لكن لم يُقدَّر لواحد منهم النجاح. تلاميذ إبسن من الأحياء انطلقوا إلى الرمزية التى ساعدت أستاذهم فى مهمته الدرامية. لقد رأينا من قبل خطر النموذج الرمزى على أعمال إبسن، وعرفنا كيف أنه بكل براعته الفنية الفائقة لم يستطع أن يُعوّض رمزياته الأخيرة المتأخرة. استعمل ساعتها إبسن المجازات والاستعارات التى استخرجها من قلب الرمز ومن داخله. أما كيف كان موقف الكُتّاب الآخرين فلم تكن أكثر من زخرفيات وتزيينات. ثم شىء آخر هــو عنوان المسرحيــة ("طائر البحر" لتشيكوف، "الصوف الذهبى"، "الثلج" لبريزبيساقسكى... إلخ). الكل يتحدث فى مكان ما، وبأسلوب وصيغة معينة فى الحديث، ووسط هذه الأحاديث يعثر المتحدثون على خصائص مُعينة، تصلح لمصير البطل أو

بطلة المسرحية، ثم يتبعون الأحاديث ليؤكدوا العلاقات والاتصالات بين الشخصيات التى تحدثوا عنها كثيرًا وباستفاضة، لكن تأثير الحياة لا يكون أكثر من هذه الأحاديث الناعمة الرقيقة التى جاءت الصدفة بها على غير ميعاد والتى تبعث الإحساس للمرة الثانية؛ حتى لنُحسّ أنها بقوتها تجتاز قُوى الديالوج والحوار. فى مثل هذه المواقف يخدم الرمز انعكاس الأحاسيس التى تحمل روحانية الباطن، وهنا تبدو الصورة كزخرفيات وتزيينات كما كانت فى السابق عند الكُتّاب، بل وتصبح الصورة أكثر إزعاجًا فى الدراما إلى جانب الرقة والدقة.

هذه التأثيرية – الانطباعية بكل ما تحمله من طبيعة تمثل دورة من دورات تقدم الدراما، ولذلك فإن هذا التطور يرتكز بصورة أو بأخرى – وسط حالة الانتقال هذه – إلى جهود الكُتّاب الدراميين وعلى تطوراتهم أيضًا.. لكنْ كان هناك خطر جسيم عندما يتطور الإنسان فى سرعة وبغير رويّة. ذهبت بعض مناقشات الكُتّاب إلى اعتبار المسرحية الأولى لكاتب ما هى الأعظم من بين كتاباته الدرامية الأخرى التى كتبها بعد الأولى، وأن الكتابات المتأخرة للكاتب ما هى إلا تغييرات وإضافات أو اختصارات أو اقتباسات من عمله الأول (بورتو – ريش). أما (تشيكوف) فهو الوحيد الذى أثبت أنّ مسرحياته ليست أكثر سوءًا من مسرحياته المتقدمة الأولى. هنا سبب طبيعى فى حالة تشيكوف، هو أنّ ما يميز التأثيرية – الانطباعية عنده أنها كانت غنائية – تجريدية، وعاطفية إلى حد الإفراط تبرز فيها بامتياز العواطف الخاصة بالشاعر المؤلف، الأمر الذى سبّب تأثيرًا جامحًا طازجًا، إضافة إلى قنوات

كونية تتصل بالكون والدراما معًا تقضى فى الوقت نفسه على كل ما هو معاكس لانطلاق التأثير وتحققُه. من المعلوم أنّ أى تقدمّ للدراما يقع على عاتق كُتّاب الدراما بذواتهم وخصائص شخصياتهم، وخبراتهم العملية فى الحياة؛ فإذا لم يراع كاتب درامى هذه العناصر – الفكرية والعملية – فلن يكون قادرًا على إبداع خبرات جديدة كلما تمادى فى كتابة درامات أخرى، إذن فسيبقى عاجزًا عن الإبداع الجديد. أو أن يُكرر قديمه نفسه فى الدراما، وما هو للأسف متكرر كثيرًا، شعر إبداعى مُرهق يخرج مُعلمًا للفن والدراما (دونّاى، هيرشفلد، هالب... إلخ). ويبقى شلاف لكل تجاربه وممارساته أعظم مثال على الإنسانية والفن.

لماذا كل هذا؟ كان لا بُد لنا من العودة إلى الأساس الروحى للتأثيرية – الانطباعية. لقد وجدنا أنّ هذا الأساس راديكالى، وعدمى بما يمتلئ به من الشكوك، فكل تقييم له وكل نظرة إلى نموذجه النسبى هو رغبات أبدية تأتى بعد شيء معين، شيء سبق حدوثه، ومع ذلك فهو لا يزال شيئًا ملتصقًا بحقيقة قوية. كما رأينا النهاية لهذه التأثيرية – الانطباعية تتمثل فى التضاد، وفى العقيدة العمياء، وفى التعصّب الدينى وصفعاته الرنّانة، والثقة عند أسئلة الميراث التى لا تدعو إلى الراحة أو الاطمئنان. هذان الطرفان، والنقيضان يوجدان فى كل حاجات الدراما؛ فواحد فاقد للصراع عاجز عن القيام به، وهى الأسباب نفسها المقبلة من التعب والإرهاق، ومن اللا مبالاة، ومن السأم من الملذات، ومن الضعف والهوان. وكلها، والثقة النابعة من المصدر نفسه لا نكاد نعثر فيها على هدف معين واحد، لكننا نعثر على شيء كان فى الماضى واندثر، هو الشكوكية بعينها – الطرف الآخر. رأى كل من هابل

وإيسن نموذج النسبية الذى تحكّم فى الحكمة التراجيدية واحتضنها كنموذج ومثال للنسبية الحديثة، وكان ذلك فى المرحلة السابقة الأولى. لم يبق من هذا النموذج اليوم إلا شكوك عيّابة كلبية ساخرة، كانت إيجابية فى زمن مضى، وهنا يبقى الموقف سلبيًا لأنّ هذه السلبية عطلّت من أسباب التقدم عند الناس، مرةً لأنها تركتهُم إلى الأبد مع حدود تقنية كتابة الدراما – ولذلك فهُم يسقطون أمام خبراتهم وحدودها – ومرةً ثانية لأنّ السلبية وجّهتهُم إلى أهداف غير مُجدية. كل ما فعلته فى الكُتّاب هو وضع العراقيل أمامهم وعلى طريق إبداعاتهم الفنية الراقية النقية. أصاب الإرهاق كُتّاب القصة من السيكولوجيين الكبـــار، ووصل بهم الحال إما أن يكونوا مُعلمين وموجهين ومستشـــارين، وإمـــا أن يهربـــوا حاملين معهم إرهاقَهُم إلى التصـــوف والتأمّل المُبهـــم اللاعقلانى، أو إلـــى المذهب الباطنـــى فى معرفة مباشرة بالله وبالحقيقة الروحية، وإما إلى القومية والتوكيد على تعزيز مصالحها وثقافتها (بورجيه، باريّه، هيسمانز... إلخ).

هكذا لم تعُد التأثيرية – الانطباعية للذين ينظرون إليها على أنها خطر، لا للناس ولا للذين جرّبوا فيها مثل: هاوبتمان وسترندبرج. فالنسبية عند هاوبتمان لم تكن أكثر من شرعية عملٍ أو شىء أحسّ به فى قوة، عمل أو شىء يسعى ويستهدف حاجات كثيرة وقوية المسار حتى تأتى إلى الوجود بتأثيرات ورعة تقية، خاشعة وقلبية مُخلصة. من وجهة نظره فقد اعتبر هاوبتمان هذا العصر الفنى والإنسانى مرحلة إلى الانتقال، والمرحلة نفسها كانت مرحلة التجريب والمحاولات عند سترندبرج فى محاولاته الصعود

بالدراما إلى الأعلى والأكثر قيمة وقامة، عندما أراد هزّ شخصياته بالهزات العنيفة الصادمة ليجعلها تُفيق؛ لكنه مع ذلك أحسَّ بسرعة بالنموذج الخطر الذى كان أكثر خطورة عند شنيتسلر. هو الآخر شعر بالخطورة نفسها على مدى أوسع، خاصة بعد استغراقه فى البحث عن موضوعات اجتماعية، وعن أرض صلبة تحتمل موضوعاته الدرامية الاجتماعية حتى وصل إلى مرحلة التوازن مستعملاً كل نموذج النسبية، وإلى التعبير الدرامى الذى التقط فيه كل النواقص السابقة وبأحاسيسها، حتى قدّم أولى مسْرحياته بكل عناصر الجماليات الفنية والدرامية الناجحة.

الفصل الثانى عشر

موريس ماترلنك والأسلبة الزخرفية

فى الفصل السابق اشتغلنا على الكُتّاب الذين حاولوا استعمال وسائل الرواية السيكولوجية وإلباسها الدراما إلى عالم آخر بعيد عن الطبيعية. وكذلك أشرنا إلى آخرين فى زمنهم نفسه - وفى شبه وموازاة - خرجوا من تيار أُطلق عليه الرمزية، وهو تيار جاء بوسائل أخرى للوصول إلى عالم الدراما. تُوجد قرابة بين التيارين أو المجموعتين، فحدود كل من التيارين تصبّ فى مجرى واحد وبقوة شديدة، ومن الخطأ إعادة ذكر العلامات التى تفرقهما عن بعضهما. فالأخلاقيات والخلفية السيكولوجية فى التيارين واحدة، وقد أشرنا إليها في الفصل السابق. وإذن، الفروقات دقيقة ورقيقة SUBTLE حتى إنه ليصعُب الإمساك بها أو تحديدها فى دقة. هؤلاء الكُتّاب الذين سنتحدث عنهم هنا لا تصل رؤاهم العالمية - أو الكونية إلى المستوى العالى أو المستوى المأمول أمام نهايات تُوثق توثيقًا صحيحًا مناسبًا. فانحناءاتهم الغامضة ناحية قسوة الفؤاد وعدم الرحمة جاء على الصورة التالية: الشك فى كل شىء يسيطر على طريقة أحاسيسهم، مثلُهم كمثَل الذين تعاملوا تحت اسم التأثيرية - الانطباعية، لكن هل رؤية كل نموذج نسبى، أو التعامل مع هذه الرؤيـــة، يُوصل إلى الجبرية والإيمـــان بالقضاء والقدر؟ وهل وَعَا هؤلاء

الكُتّاب خلفيات هذه الجبرية وما تؤدى إليه من نتائج فى النهايات، خاصة ما يتعلق بالظلال العمياء لحالة الثقة والاعتقاد فى المصير؟ وهل هذه الفوضى وحالة الكون المختلطة قبل تكونّه والتى يرونّها هى المصير الأعمى حقيقة؟ هنا نرى صعوبة تحديد الأمور وتحديد رأى معين، والفصّل بين الفروق النسبية المختلفة؛ فواحد من التيارات يميل إلى اتجاه معين، بينما التيار الآخر ينحنى خضوعًا واحترامًا. إذن فنستطيع القول حينئذ: إن موضوع الانطباعية - التأثيرية هو موضوع الحياة المعاصرة، يعتنقه حتى الكُتّاب الذين يذهبون إلى الماضى، أو الكُتّاب الذين يضعون أحداث أعمالهم خارج الزمن التاريخى، وهنا نعثر على انتقالات كثيرة. فعالم هانيل **HANELE** والحُلم فيه يكتسب رغبة نسبية لم يمتلئ بها الجسد مع أنه كان نموذجًا عند شلاف، وتشيكوف، وبريزبيساڤسكى فى كل مسرحياتهم، لكنه عند ماترلنك فى بعض مسرحياته فقط (داخل البيت **INTÉRIEUR**، المُتطفّل **L'INTRUSE**). أولى مسرحيات دانّانزيو **DÁNNUNZIO** المعنونة الجيوكُندا **LA GIOCONDA** التى تبحث فى الحياة الآنية المعاصرة. فى البداية لا يمكن الوقوف على الحدود التى رسمها هؤلاء الكُتّاب فى مسرحياتهم. فى الغالب كان انطلاقهم من الرواية بوصفهم كُتّابًا انطباعيين تأثيريين، نابعين من الغنائية والشعر الحر **"VERS LIBRE"**، لكن الفروق هنا تبدو فى عموميتها حقيقة مؤكدة. لِنُفكرْ معًا فى البدايات الغنائية عند دونّاى، أو عند القصص والروايات الأولى المتقدمة عند دانّانزيو، وهنا يمكن القول أيضًا: إن التأثيريين - الانطباعيين أرادوا تطوير الطبيعية تباعًا، وهو ما يعنى حربًا مدروسة وتفكيرًا مليًا فى تقليب الرأى. لكننا نرى فى الوقت نفسه أنّ عددا كبيرًا من التأثيريين قد أحسّ بتناقض مع

الطبيعية، وسوف نرى بعد ذلك التابعين للأسلبة الرمزية فى تضاد واختلاف معها. لقد انمحت وزالت الفروق بين التياريْن، على الأقل من الجانب النظرى، وفى بعض الحالات التى لم تتوافق أو تخضع لأسلوب الجبرية. وعلى الرغم من القلق الذى أشرتُ إليه فى السطور السابقة، فإنه يمكن استنتاج الأمور على هذا النحو.

أولاً، لأنّ الاتجاه رغم قُربه فإنه يختلف بشدة حين يعود لنقاط محددة فى الموضوع. وهو فى هذه العودة يتعرض بالبحث فى مشكلات وطرائق لم يسبق التعرّض لها من قبل من بعيد أو من قريب؛ فهذا الفرق، إذا ما أُريد التعبير عنه باللفظة أو الكلمة أفرز بالضرورة مشكلة العُنصر المثير للشفقة أو الرثاء **PATHOS**. هؤلاء الكُتّاب الذين ذكرتُهم من قبل اشتركوا جميعهم فى الابتعاد عن الرثاء حسبما كانت صورة الطبيعية هى الأخرى. جاء هذا الابتعاد مختلفاً فى مسافته وحجمه بين كاتب وآخر، وجاءت الفروق واسعة مرة وعنيفة محدودة مرة أخرى كلٌ حَسْب فهمه وتقديره وجهده. بمعنى آخر: أتت هذه المحاولات إلى زيادة وتقوية الاتجاه المذهبى النووى الطبيعى (الكون مؤلَّف من ذرّات)، ويحاول هذا الاتجاه ناحية التركيب والاصطناع بتوحيد كيميائى للعناصر عن طريق الجمع بين مُركّبات أكثر بساطة، كما كان الهدف من هذا الاتجاه إلى التركيب والاصطناع هو كل شىء غريب بإعمال العقل الذكى على الطبيعية، وميلاد خُلاصة تجريدية عُرفت باسم الخلاصة الزخرفية التزيينية **DECORATIVE**. لم يتغير الأساس فى الفروق خاصة عندما نلاحظ كثيرًا من الكلمات والمُزَح والمراوغة فى أعمال ماترلنك الدرامية. كثيرةٌ السلبيات التى وُجِدَتْ فى الفرق والاختلاف.. جماعة ماترلنك

ورغبتها فى عالم جديد، بينما لا نرى عند الآخرين شيئًا ذا أهمية؛ وهو بهذا البدء الجديد اقترب من الدراما وإمكاناتها ومن الطبيعية، إن لم يكن قد بات أقرب إلى اتجاهها، لأنّ كل علاقة زخرفية تزيينية تصبح أكثر درامية للاتصال الروحى النقى الشفاف، ولأنّ كل إحساس اصطناعى وكل فكرة تبعث نموًا وتطورًا للديالوج والحوار برصد جميع التحليلات والبراعة الخاصة بالتحليل النفسى. من ناحية أخرى – ولأسباب فنية – تنشأ أشياء تكاد تكون أقرب الوسائل المهمة إلى الدراما؛ هى مساحة الأحداث. فالابتعاد عن الأحداث اليومية العادية، أو على الأقل الأحداث التى تجرى عليها المسرحية، وإنكارها والإقلاع عنها فى شكلها الآنى، يُتيح الفرصة والإمكانية للمادة الدرامية.

هنا يبرز سؤال: هل هذه النزعة أو هذا الغرض يلبس لباس الدرامية الحقيقية؟ لأنّ هذا الاقتراب من إمكانات الدرامية معناه أن المادة الدرامية واحدة، تسير إلى الاتجاه الدرامى لتصل بعيدًا كما كانت الطبيعية فى مسارها ومنهجها. لم يتبع أى درامية فى هذا الطريق على وجه الخصوص. وكل ما سبق قوله عن الاتجاهات الروحية – النفسية فى اتجاه هؤلاء الكُتّاب لم يكن أكثر من شكوك وحيرة ووسواس أرادوا به مواجهة الكُتّاب الآخرين.. إننا لنجد فى نهاية الأعمال الدرامية تفكيك النسبية نفسه (كما عند هوفمنستال) عند التأثيـــريين – الانطباعيين أو عند آخرين، وما هو حقيقة إلا الجبريـــة الكاملة لعقيدة المصير التى تُمثل النزعة أو الاتجاه الشائع (ماترلنك).. لا هذا ولا ذاك، ولا عند هذا ولا عند هؤلاء نعثر على أهميات درامية فى أعلى قيمها وأهدافها. نستطيع القول أو الحُكم بأنها مقدمات تمهيدية؛ وُلدت من

أسباب فنية فى الدراما كما ولّدت السيكولوجيا وأصحابها علماء النفس؛ خشبة المسرح الغنائية – العاطفية الشاعرية، خشبة مسرح غنائية فقط كما أرادوها، لكن محاولة العثور على عنصر مثير للشفقة أو رثاء أو عاطف للقلب فلا تنجح، وكل ما وصلت إليها الحال لم يكن أكثر من ملخص زخرفى تزيينى للاصطناعية لديهم، ولا أكثر من ذلك.. فكل أحاسيسهم، وكل رؤاهم تناسبت مع المباشرة عندهم، أما أشكال أعمالهم فلم تكن درامية بأى حال من الأحوال. كل ما كان هناك، هو انفتاح الدراما على إمكانات الأسلبة الزخرفية التى بهرتْهُم، فاعتقدوا أنّ الدراما فى مشكلة الأسلوب! وهذا أيضًا رأى أو وجهة نظر غير صحيحة، فأحيانا ما كانت تنمو أو تتطور من الغنائية عندهم فكرة، أو ديالوج يشير إلى مصير الإنسان أو إلى العاطف للقلب أو الرثاء، عبْر شعر قريب من الدراما. مع أنّ ما بحثوا عنه، وبسبب من النموذج الغنائى العاطفى الشاعرى لم يكن يتمسك بصيغة الدراما فى الأحاسيس والعواطف ولا بدقة المصطلح الدرامى تحديدًا. وعلى طريقتهم حُلّ بعض مشكلات الأسلوب فى بعض المسرحيات، ولم يُحَلّ فى مسرحيات أخرى، رغم كل المحاولات من وجهة النظر الدرامية السليمة؛ ومع ذلك كان البحث عندهم يكتسب مشروعية، إذا ما اعتبرنا محاولاتهم لإخضاع الدراما لأعمالهم الفنية فى المسرح، عبْر الشعر، مُقتفين أثر القُدامى من الشعراء الدراميين. هكذا ينتمى ماترلنك إلى شكسبير، ودانانزيو إلى شعراء الإغريق الذين أراد الاقتراب منهم وتتبعَ سيرتهم فى فن التأليف الدرامى؛ ومع ذلك يمكن القول إنهم بحثوا فى الإحساس بالحياة اليومية، وفى الأسرار الدفينة فى الروح الإنسانية اليومية، وفى الجماليات التى أطبقت على صورة الحياة، وفى

كلمات الرثاء المُعبرة عن الدراما وحقيقتها، إلا أنّ ما سمّوه (الروح – النفس) لم يكن من المُخبّآت فى الحياة أو فى أيام الأسبوع السبعة، فالتعبير عند مصطلح الروح – النفس لم يكن إلا تشويهًا أو انحرافًا للروح والنفس (كما عند ماترلنك مثلاً)؛ لأن التعبير عن المصطلح كان تعبيرًا موسرًا ثريًا بامتياز، عميقًا، النفس والروح هما الدقة والرقة ذاتها، مع أنّ تأثير هذه العناصر الرحبة كان بسيطًا إن لم يكن بدائيًا وسطحيًا. الجماليات التى أحاطت بالصورة فى درامات ماترلنك لم تكن هى جماليات اليوم العادى فى الحياة، حتى إن أراد ماترلنك وفَهِمَ حقًا جماليات الحياة، لكنها كانت جماليات اللحظة أو دقائق فى هذه اللحظة. إن كل ما نقله ماترلنك وأعاد تشكيله وتحويله وتغييره منقول عن الفنون التشكيلية وصورة مؤسلبة للحياة. حتى الرثاء عنده كان مُؤسلبًا انطلق من لغة وكلمة يشوبها التزيين (**VERS LIBRE**)، لقد سعى التأثيريون إلى إحلال الديالوجات الطبيعية وقد غمرتها عناصر الرثاء. هنا تكمن الأهمية فى الكشف عن مدلول اللفظة، فالشعراء وكُتاب الدراما يملأون دراماتهم بالرثاء عبْر لغة عصرية حية حديثة تعبيرًا عن اللغة فى زمنهم، وليس إبداع لغة درامية جديدة.

جاء "الشعر الحر" إلى الوجود فى زمن ما، وكانت تقنيته الداخلية متوافقة معه، فقد سعت هذه التقنية إلى تحديد برنامج خاص تمثّل فى التالى: تفكيك الماضى، والبُعد عن إطاراته الجامدة المُستعصية. وبهذا أخذ منظوم الشعر بالقياس وبموازين الشعر، ووروده فى الأجزاء المختلفة من الشعر، وفى غير ارتباط بالإيقاع اللحظى وتغييراته وانتقالاته، ولا بطول البيت الشعرى أو قِصَره. وبدلاً من الشعر المقفّى، ومن السجْع والتقفية **RHYME**

جاء الرنين RESONANCE ليكون هو الأساس والبديل. أشعار ڤيرلين بسيطة، بينما هى عند ماترلنك رهيبة أليمة مُنذرة بكارثة ودالّة على الحُزن، كأنها من خشب الصَّندل وعلى نحو غير ملائم بل وغير سوى. بالنسبة للغة فهى أشعار تحرّرت من البلاغة السابقة واتجهت إلى الموسيقية والقيثارية كما ذكر مالارميه(*) MALLARMÉ عنها: "لقد سعى الشعراء إلى إحلال كثير من الفراغ فى القصيدة" – "ILS TENDENT À METTRE PLUS D'AIR DANS LE POÉME". وعلى هذه الصور الشعرية أراد شعراؤهم تضمين فن التصوير التشكيلى أشعارهم الآنية، وهو ما كان قريبًا من طبيعة الطبيعية ونظرتهم إلى الإنسان. فالطبيعة ليست فى حقيقتها ديكورًا أو زخرفة أو تزيينًا لإنسان الدراما كما كانت عند الرومانتيكيين، وهى ليست صورة (أو تمثالاً أو تشييدًا معماريا لمبنى ولا حتى أسلوب بناء) كما كانت فى الماضى عند السابقين، كما عند "بارناس PARNASSE" لكنها شىء غامض قوى يحتل مكانه بين البُعد والقُرب، علاقة تحمل التناقض الظاهرى وتأتى من الوجود لتظل بين الإنسان قائمة فعّالة. فلا يمكن إقصاء الطبيعة عن الإنسان. فى ذلك الوجود ليس بالإمكان فصل الإحساس ولا الفكرة – وهما مستقلان تمامًا – عن المكان والزمان اللذين أتى الوجود بهما؛ ومع ذلك فهما لا يندمجان أو يمتزجان تمامًا، ففى داخلهما إشعاعات قوية تخرج من خاصية الروح – النفس تكون ملائمة، تتكوّن من الطبيعة ذاتها، تُفسّر حالة الروح ومزاجها وتنظر إليها بعين الاعتبار والتقدير.. نظرية البيئة عند هؤلاء الشعراء. هذه الغنائيـــة – الشعرية الشاعريـــة تستهدف التعبير عن الحالـــة

(*) الشاعر الفرنسى استيفان مالارميه (١٨٤٢ – ١٨٩٨) زعيم المدرسة الرمزية – المترجم

الروحية النفسية لكنها لا ترى بعين الواقع تغييرا خاصًا يُقدِم من الطبيعة، ولا تلحظ رمزياتها التى تأتى إلى الوجود بالظواهر والجوهريات وبامتزاج الحالة الروحية والنفسية. ساد الاهتمام بالحالة الروحية النفسية فقط، فكل وسيلة ليس بالاستطاعة التعامل معها أو تحقيقها هى وسيلة سيئة. خضعت الغنائية الفرنسية بكل قوة للتأثيرات المقبلة من الشمال، ولم يكن ذلك مصادفة فقد أثّر الألمان فى البلجيكيين القريبين منهم: ماترلنك، ڤان ليربرغ **VAN LERBERGHE**، رودنباخ **RODENBACH**، ڤيرهايرن **VERHAEREN**)، بل وتأثر معهم عدد من الأجانب مثل: كاهن **KAHN**، ڤيليه **VIELÉ**، جريفن **GRIFFIN**). الفرنسيون أنفسهم والألمان والإنجليز وقعوا تحت تأثير الأدب الأمريكى. إدجار ألان بو **POE**(*)، هوفمان، هاينه(**). بدأ بعدها التأثر والتأثير بين نوڤالس **NOVALIS** والرومانتيكية الألمانية، ثم ڤاجنر، نيتشه، إبسن، سوينبرن، دوستويفسكى. أذكرُ بعض الأسماء على سبيل المثال. تبعت الموسيقى فى أهدافها الجو العام نفسه والمزاج الغنائى نفسه فى فن الموسيقى الذى لم تعرفْه فرنسا قط، ولذلك فقد أخذوا الكثير منه عن الألمان – الأغنية الألمانية المعروفة باسم (اللّيدة **A LIED**).

هذه الملاحظات والموافقات كانت تختص بالنزعة الروحية الداخلية، (وبطبيعة الحال بإعلان تقنياتها) التى كانت نتيجة مقبولة من الكُتّاب أنفسهم، وفى ارتباط بأحاسيسهم التى لم تكن على بال واحد منهم، بل كانت مهمة بالنسبة لأهدافهم؛ لذلك كان موقفهم من الشعر الحُر **VERS LIBRE** هو

(*) إدجار آلان بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩) شاعر أمريكى أحد أكبر كُتّاب الأقصوصة فى العالم – المترجم

(**) هاينريخ هاينه (١٧٩٧ – ١٨٥٦) شاعر غنائى ألمانى – المترجم

الشعور بالعداء تجاه الطبيعية، مع أنّ أهمية الفروق كانت تنبع من نموذج الاختلاف فى المادة وحدها. فى الأعمال الغنائية لم يكُن الأمر يحتاج إلى عُدة وجهاز كبير لإعداد الدراما الطبيعية، ولم يكُن من المعقول استنتاج نتائج نافعة منها، إذ كانت تكفى الإشارة إليها وإلى خصائصها. ولمّا لم يُمثل الشعراء أنفسهم كما فى الدراما، لكنهم وضعوا كل آمالهم فى الروح والنفس، فلم يظهر فى أشعارهم وإنتاجهم الشعرى وضْع الإنسان ودوره.. هذا الإنسان الذى يعانى وسط بيئته كما فى حالة الدراما. جاء الشعر بالإنسان حُرّا، طليقا فى غير صدق أو واقعية، وفى اعتماد على الانعكاسات اللا إرادية لديه إذا ما كان على علاقة بالبيئة، ليصبح تحت تأثير وسلطة هذه الانعكاسات، ومع ذلك فقد بقى فى بعض الأحيان أسيرًا للرثاء.. أضف إلى ذلك أنّ الشعر يقتضى الموثوقية والأصالة والصحة **AUTHENTICITY** فى الروح والنفس البشرية، لكن العوامل الخارجية لم تُمثل له الشىء الكثير.

فى الحُلم وفى التخيّل، أفرزت الفنون موضوعات على شبه كبير بالعالم الخارجى. ولمّا كان التوسّع فى الشعر منتشرًا – لكن على الصورة التشكيلية التصويرية وليست الصورة البراجماتية – فقد أتت العلاقة السببية إلى الوجود، الإنسان وعالمه، والإنسان وعلاقته بالمصير. ضغوط من الخيال – الفنتازيا ومن الفن على حياة الإنسان اليومية إذا ما تصادف واشترك فيها أو معها؛ فقد كان لا يفعل أكثر من تقديمه صورة تشكيلية جديدة. أحيانًا ما كان الشعر الحر يكتسب أهمية بالغة عند مؤسسيه (ڤيرلين، رامبو **RIMBAUD**، مالارميه) إذ كان بمثابة الحياة الحديثة، والأرض والتراب الناصع الحديث العصرى،

والمُدن الكبيرة المكتظة بالناس والبشر فى الشوارع والميادين، رغم أنه لم يكشف تمامًا عن تعبيراته الجمالية بعد، لكن ذلك كان عقلانية وشعورا بالوعى بكل تأكيد. تركيز على المادة وحدها، وفقط، كما التركيز على أشياء أخرى. مادة اختارها الشعراء خدمة لأفكارهم ورؤاهم وحاجاتهم. كان طبيعيًا بعد ذلك أن تكون العلاقة مع الطبيعة أكبر تأثيرًا وأعظم ضمانا من البُعد ومن التفاوت والتباين، بدلاً من الفصل والتباعد، ومن الارتباط بالطبيعية.

على هذا النمط والشكل؛ وُلدت اللغة الشعرية الجديدة فى فرنسا. لغة مباشرة، ذات ألوان متعددة، غنائية، تعُبُّ وتمتلئ بالروح الحديثة والنّغم الروحى بكل ما يُحسّه من قلق وآمال، وسعادة وشكوك، وفى صدق صادق دون أن تحاول اللغة تقليد لغة الحياة أو إعادتها. كان على الشعر أن يحتاج إلى الابتعاد عن الحياة .. هذا الشعر الذى أخذ طريقه فى السابق وسط المبالغة اللغوية فى لغة الدراما القديمة بعيدًا جدًا عن اللغة (هكذا جاء الوجود بمحاكاة رمادية اللون للغة)، إلى جانب مبالغة فى اتجاه الطبيعية هى الأخرى حتى استحالت اللغة أن تُعبر تعبيرًا أمينًا عن الحياة فى أيامها العادية. بعد خيبة الطبيعية كان طبيعيًا أن يُولد شعراء جرّبوا فى الحياة المعاصرة والعصرية حتى استطاعوا بجهودهم تصدير الحديث من اللغة إلى خشبة المسرح، لغة مسرحيـــة تتضمن الحياة الروحية للحيـــاة بكل عناصرها ومقوّماتها دون أن تمسّ النثر أو اللغة النثرية. كان ماترلنك هو الأول الذى وضع التجريب قُبالة فكره وإبداعه للغة العصر الحديث، بادئا مرحلة جديدة واعية للدراما الشعرية.

(١٠)

كان الانتقال من القصيدة الغنائية إلى القصيدة القصصية الصالحة للغناء وإلى الأغنية الشعبية انتقالاً سلسًا طبيعيًا، خاصة التى تتوافق مع الحقائق التى تكون فى غالبها غامضة غير ظاهرة فى الفضاء.. جزء منها بارز وحاد يظهر فى المواقف، وجزء آخر يقوم بمهمة التخمين أو التأويل، بهدف رسْم صورة للروح التراجيدية دون أن يضع تحديدًا للمكان أو للزمان أو يقرر الحقائق تحقيقًا مؤكدًا واقعيًا. هكذا كانت صورة الأغانى الشعبية عند ماترلنك. ليس بالإمكان الحديث عن مضمون هذه الأغانى؛ لأنها لا تُفصح كثيرًا عن أحداث حقيقية، كانت بمثابة تراجيديات ذات مقاطع شعرية تعبر عن: نضال الناس والجماهير، وتستهدف ما تبحث عنه الإنسانية فى كل أمانيها وأحلامها ودمارها. لم نشهد مثل هؤلاء الناس، لا نعرف عنهم شيئًا، مَنْ هُم؟ ولماذا هُم يُعانون؟ ولماذا يُدمَّرون فى هذه الحياة؟ ومع ذلك فهُم مناط القول وأهم الأهميات فى هذا الشعر الشعبى الجميل وأذكى التأثيرات فى الوقت نفسه.. لماذا؟ لأنّ كل واحد وكل كائن بشرى يُعبر عن أحاسيسه وحده وبنفسه فى استقلالية لغوية وشعرية، وبكل لغة نابعة حقيقة من القلب، ولا شىء غير ذلك. إذن، فالإحساس هو الأصل وهو الكل فى التأثير، إحساس تخلص من كل شىء إلا حرية التعبير.

هذه الصورة الشعرية فى القصيدة وفى الأغنيات؛ هى نفسها درامات ماترلنك، تعبير تراجيدى عن الأحاسيس التى رفض انضمام أى أحاسيس أخرى تتعارض معهـا أو تُقلقها أو تؤرقها أو لا يحتاج إليها النسيج

الدرامـــى الماترلنكى، لماذا؟ لأنّ الأحاسيس نفسها سهلة وعميقة وصادقة تُعبر عن الطبيعة ذاتها فى وضوح وجلاء. قصص وأغنيات وقصائد شعرية، فى نية وقصْد تقترب من الطبيعية الدرامية عند ماترلنك فى شرعية للانتماء إلى الدرامية الحقيقية، ولماذا تبتعد عن وجهات النظر الأخرى؟ القصيدة الشعرية والأغنيات الشعبية هما الأقرب إلى الدراما، ومع ذلك فيمكن لهما أن تكونا بعيدتين عن الدرامية عند أعظم القصائد والأغنيات دراميًا، عندما نُخصص لهما شكلاً دراميًا. لعل الفارق الأكبر يكمن فيما يلى: القصيدة الشعرية تعطى حادثة معينة، ولا تُقدم عالمًا بأكمله، تعطى موقفًا مصيريًا فقط ولا تُقدم علاقات مصيرية. كما أنّ موضوع القصيدة الشعرية أو الأغنية الشعبية ليستا فى حاجة إلى الصراع أو النضال، ولذلك فكلها عناصر خارجية، أحداث لا غير، قُوى لم تنضج بعد ولم تصل إلى درجة السباق إلى النزعة والرغبة. فى القصيدة الشعرية لا يتلامس الناس مع بعضهم فليس هناك اتصال بينهم بالمرّة. شخصيات القصيدة الشعرية ليسوا شخصيات فى واقع الأمر، على الأقل ليســوا هُم الشخصيات التى تضطلع بها الدراما حتى لو خضعوا للأسلبة، فهم لا يزيدون عن كونهـم رموزًا مُركّبة للمصير لا معنى لهـا.. لا حاجة لنا بهم هنا. إذن فموضوع القصيدة الشعرية والأغنيات الشعبية هو حدث أو فعل أو هو انعكاس لحدث أو فعل أساسه واقع فى داخل الإنسان وروحه. كل ما يمكن أن يفعله الإنسان فى هذه الحالة – بواقع من الشكل، والإمكانات، والحدود – هو إبداء الرغبة أو العزيمة وتحمّل التعبير، وهى حاجات يضطر الإنسان إليها اضطرارًا. إذن، فالحاجة الروحية للإنسان تتحدد فى هذه الخصائص التى تُولّد الحدث أو التى يصل إليها الحدث مباشرة

وفى ضوء الشمس. فحدثٌ، ومجموعة من الخصائص تحدد علاقة رمزية للإنسان مع موضوع القصيدة الشعرية، ولا غير ذلك. ولمّا كان تأثير العلاقة على الإنسان قصيرًا محدودًا فى أكبر أجزائه، ومُكثفًا، وفى حاجة ماسة إلى الكلمة، وإلى الكلمات والتعبيرات المتقطعة المُشتتة والمُتفرّقة وكلها تختفى فى الخلفية، فإنها لا تعطى ولا تُوفّر إلا إنسانًا يعيش على الهامش، وبتحديد الكلمة "إنسانا عامًا" يرسم جوانبه الحياتية فى الأحداث التى يقوم بها، بما لا نعتبره إحدى خصائص الشخصية أو ذاتيتها (فى بعض الحالات النادرة يأتى رسم الشخصية على نحو أعظم سُموًا وذاتية). هذا الإنسان الأول الراسم لجوانبه الحياتية فى الأحداث يستبعد كل تاريخه، مربوط ومتعلق بالزمان، إنسان نسبى يستلهم النسبية. فى القصيدة الشعرية لا يمكن – على الصورة السابقة – أن تكون صراعًا؛ لأنها أبعد ما تكون عنه، فهى لا تُقدم أكثر من متتاليات ومتعاقبات للصراع التراجيدى، لأنها فى واقع الحال ليست هى الصراع ذاته، لكنها أرض الصراع البسيط فقط وقد نَمَا مُتطورا ليُصبح نسبيات متعددة. ونظرًا لطبيعة القصيدة الشعرية (ومعها الأغنيات الشعبية هى الأخرى)؛ فإن كل شىء يصبح فى هذه الحالة شيئًا مُطلقًا **ABSOLUTE**. إحساس مطلق، معاناة مطلقة غير مقيدة بحدود، أسف وتوبة ثابتة لا ريب فيها (وقد تسود الحالة بعض المظاهر المتضادة لكنها – على كل حال – لا تحدث إلا بقصد من إحماء المواقف وزيادة الانكسار المقبل لا محالة). إذن فالقصيدة القصصية تُحدد دراميتها فى الكلمة الخارجية بكل معانيها.. فكلما كانت بداياتها تشير إلى قوة الانكسار أو الانفجار أو الثورة، فإنها تأتى بمواقف قوية يُمكن لها أحيانًا أن تُولّد تأثيرًا زخرفيًا كبيرًا، لكنه ليس تأثيرًا

درامياً على أى حال، لأنه خال من الدياليكتيك ولأنه ليس موضوعاً للصراع وللرغبة الإنسانية (مع أنّ الخارق للطبيعة **SUPERNATURAL** بحكم تعبيره المُنفتح يكون ماثلاً ومتمثلاً فى الحالة التأثيرية، ومع ذلك فلا يصل إلى نقطة الدرامية). على هذه الصورة وبهذه الطريقة؛ لا يمكن إظهار الحياة أو إبرازها، لكنها تبقى صورة حدثية ولا غير.

كان من اللازم ومن الضرورى إلقاء الضوء تحليلاً على هذه الفروق، لأنّ الاقتراب بين الدراما وبين القصيدة القصصية هو اقتراب عام خاصة من هذه الناحية، وفى ذلك الوقت عندما كانت الرغبة شديدة للتعلق بالدرامية دون أن تظهر أو تؤثر الأساسات والجوهريات الطبيعية بثقلها. فى زمن لم تجد فيه الرؤية نظاماً فى الحياة، ولم تعثر بدلاً من الرؤية الصحيحة إلا على عدد ضخم لا يُعد ولا يُحصى من العناصر والمظاهر الذرّية التى تتحكم فى لحظات التغيير والانتقال. فإذا لم يتيقّن الإحساس ويرمى بنفسه بين هذه العناصر والمظاهر التى لا تُعد ولا تُحصى، فإن القُوى العقائدية والدينية ستكون لها الغلبة ولا نعثر حينئذ إلا على الجبرية وعلى ما تحتويه من هدوء وراحة، عندما يشعر الإنسان بأن السيكولوجيا وعلومها قد فتّتت كل شىء إلى الصِغر، لتمحو من الشخصية كل عقيدة وثقة لديها وفى أحاسيسها. لكن الرغبة والاشتياق إلى الغرائز الفنية وأساليبها تتضاءل وتتقلص فى المتعاقبات والمتتاليات الفنية فى نظرة الإنسان الحديث، بسبب عدمية الشكل الفنى، ونفايات المزاج، والانتقال والتغييرات غير المحسوبة والعشوائيـــة. كانت كل الرؤى جميعها هاوية تفتقر إلى العمود الفقرى الفنى القوى، تحمل فى طياتها العمومية والدوام والاستقرار والبقاء، وتمنح الإنسان – والشخصيات المسرحية

مُحدثة بِلُورات CRYSTALLIFEROUS. يمكن للدراما الجمالية أن تكون قصيدة قصصية؛ لأنّ جوهرها وأهميتها وتأثيرها تربوى تعليمى. على ذلك نرى فيها شكلاً دراميا، نُحس معه بالأدب القديم: الدراما الموسيقية عند ڤاجنر. كان لڤاجنر التأثير الأكبر على الكُتّاب فى عصره الذين تحدثنا عنهم فى السابق، فهو السبب المباشر لهذا التأثير. فالدراما الموسيقية الڤاجنرية تحمل فى باطنها وخارجها معالم درامية واضحة: الأغنيات الشعبية، إضافة إلى أنّ تقنية شخصياته وتقنية أحداثها الفنية لا تخرج عن مصطلح القصيدة القصصية. وُلدت عنده الرغبة كما كانت من قبل عند سابقيه فى إثر الدراما التذكارية، لكنها - عند ڤاجنر - تفضلُها بالفنية والألمعية، لأنها لم تخرج من روح الدراما المنبثقة عن الرغبات. عند ڤاجنر - وفى أعماله بطبيعة الحال - قليل هُم الذين شعروا بحدة الآلام فى الحياة الحديثة أو فى نسبيتها. فقد رأى نيتشة بكل وضوح "تفسّخ الحياة وانحطاطها وتدهورها" فى الإنسان آنذاك، وحاول ڤاجنر بأسلوبه الفنى والفلسفى العثور على التفسخ الفرنسى مقتربًا من الروح والنفس بغية اتخاذ موقف إصلاحى ترشيدى؛ لكنه مع ذلك اشتاق إلى الدراما القديمة بكل تذكارياتها السابقة، وهو هدف الدراما الموسيقية الڤاجنرية.

وتكفى الإشارة إلى دراماته دون العودة إلى أشكال هذه الدرامات: أين هى؟ وكيف هو الصراع الواعى بالأمور عند ذوى العفة من البشر والشخصيات الدرامية حسب تفكيره؟ مسرحيته الدرامية (تريستان وإيزولدا TRISZTÁN ÉS IZOLDA) أعظم الدراما الموسيقية درامية، وماذا هناك أكثر من قصيدة شعرية قصصية فى مشاهد غنائية واسعة الأرجاء؟ فالحب عنده لا يتسع

للصراع؛ فالذى يُسبب الدمار هو ما يأتى بالأحداث من الخارج ولا يُنبئ إلا عن الكوارث والمصائب، لكنه لن يكون تراجيديًا. أما تغيير الأحاسيس أو انتقالها وتغيّرها فهو الجو التراجيدى العام الذى يسود فى المشاهد الغنائية الشاعرية، وليس من خلال ديالوج أو حوار يُلقى على خشبة المسرح. ليس هناك دراما فى عمله **MESTERDALNOKOK** ولا فى رباعية نيبلونج - **NIBELUNG TETRALÓGIA**. وأستعير رأى تشامبرلين **CHAMBERLAIN**؛ الذى ينتمى إلى الدراما هناك يأتى من الخارج إلى الدراما، فنضال الشخصيات هو الذى يعكس العالم.. وما فى الموسيقى تحديدًا. أما الإنسان العام فهو يكتسب تعبيرات غنائية شاعرية عند ذوى العفة من الناس، أما الدرامية عند ڤاجنر فى الإنسان، وفى كل دراما قصصية عنده فهى مستبعدة ونسبية ومؤقتة، وتعتمد على خصائص تاريخية (على الأخلاقيات مثلاً). وهذه الخصائص التاريخية ليست عامة فى كُلّياتها ولا فى أحاسيسها الكبرى. يظل أبطال الدراما الموسيقية الكبار - ڤوتان **WOTAN**، هانز ساخس **HANS SACHS** - وتراجيدياتهم يستقبلون تعبيرات غنائية موسيقية.

يعود الفضل إلى تشامبرلين فى تنظيم تكوين الرباعية(*)، فأحد أبطال ڤوتان يختفى من الأحداث رويدًا رويدًا (لا يظهر فى الجزء الأخير من الدراما)؛ لكنه يكون ظاهرًا للعيان من خلال الموسيقى، فإذا كان هنا فى الموسيقى فهو إذن موجود فى كل مكان على خشبة المسرح ودون وحدة غنائية شاعرية؛ لأنّه ماذا يبقى بعد ذلك من الوحدة، إلا الفروق بين الشخصيات وبعضها وبين

(*) الرُباعية: TETRALOGY ، سلسلة من أربع مسرحيات أو أوبرات - المترجم

مصائرهم جميعها وبكل اختلافاتها وأنواعها، وكيف تنعكس على الشخصيات وعلى روح الإنسان والشخصية؟ طبيعى كذلك ألاّ تكون هناك وحدة، لكن الحاضر هو عدة مشاهد غنائية شاعرية تتصل اتصالاً خافتًا ليّنًا باسترخاء نسبى، وهذا كل ما فى الأمر. وعليه فلا توجد دراما فى عمله (بارسيفال **PARSIFAL**)، ففيها عزوف عن الدرامية، حيث نصر وانتصار بلا كفاح أو صراع ولا شىء غير مزاج غنائى شاعرى يُعبر عن الحدث المهم. عند هانز ساخس وصراعه الملنخولى لا تصل الدراما إلى التعبير الأصيل، فكلها تسير على خط الغنّاء بمصاحبةِ الموسيقى بدل أن تضع أو تُصمم ديالوجات وحوارات دياليكتيكية؛ لذلك يمكن القول: إنّ كل تراجيديات هانز ساخس تتضمن الأحاسيس والإعلان عن الدراما من زاوية كلمات تخرج من الفم أو من ركن من أركان خشبة المسرح تتجلى فى بعض الأحداث، لكنها لا تُكوّن حجمًا طبيعيًا أو مؤثرًا فى الدراما أو فى جزء منها. جمود لكل التصورات الدرامية، كما فى مشهد الرجل العجوز الطاعن فى السن الذى يؤيد ويناصر العاشقين من الشباب بكل ود وحميمة. وهذه فكرة ساذجة للنهاية تتمحور حولها كل الدراما الضاحكة... إلخ. وكل ما يحدث فى هذه الدراما الضاحكة لا يزيد عن عدة منولوجات فردية وعدة أجزاء من مواقف مسرحية وكلام وحديث للشخصيات لا فائدة تُرجى منه، ليبقى فى النهاية كل شىء على حاله.

يُخفض ڤاجنر من الدراما حتى تسمح خشبة المسرح باستقبال الغناء الذى تتضمنه دراماته، وتستطيع الخشبة المسرحية احتماله. وهنا نعثر على القرابة والتشابه بينه وبين ماترلنك، بل وبين بدايات كل كاتب درامى أراد أن

يدخل بالموسيقى إلى الدراما حتى يُحقق أهدافه الفنية. هنا تظهر المشكلة بل والإشكالية عنده على أكثر من مستوًى، خاصة وأنّ ذوى العفة لا يجدون مساحة واسعة للتعبير النقى الشفاف حتى يُمكنهم الاقتراب أكثر من الدراما، لقد شاهدنا الحل والنتيجة.. فيمكن الوصول إلى الأحداث، إذ تُصبح القصص والحكايات أكثر سهولة، وتأخذ خطوط كبيرة مهمة التعبير، كأنها تتماثل وتتعادل مع إمكانات الدراما الكبرى الحقيقية فى أيامنا هذه، طبعًا فى حالة إقصاء الدوافع والمُحركات والموتيفات، وحيث يكون النموذج المُوحّد فى حالة إعفاء من العودة إلى خصائص الحياة الروحية المُعقدة، وليكون كل تعبير تابعًا وملتصقًا بالنموذج الغنائى وحده. إذن فهو غناء زخرفى لا أكثر، أو هى بالأحرى قصيدة قصصية ذات أحداث عجيبة: وهذه هى كل أسس الدراما! لا بد أن يغيب عنها الهدف الأخير فى الدراما الحقيقية: العنصر الكبير والأشعة الكونية، والشمولية والعالمية والعمومية. كل هذه العناصر لم تستطع موسيقى ڤاجنر تعويضها أو استبدالها بتأثيرات ڤاجنرية أخرى؛ فهو يستبدل بالأحاسيس التراجيدية النشوة والابتهاج الغامر فى الدراما الموسيقية الغنائية، ويعطى مجالا فنيًا للطرب والبهجة بدلاً من الأحاسيس التراجيدية. وهو وسط هذا الصعود، من وجهة نظره، إنما يُلغى تمامًا إن لم يكن يقضى على كل إحساس إنتلكتوالى بالمصير بتعبيرات غير تعبيرية فى الأصل والمعنى. لا حاجة لنا بالتركيز على هذه الجزئية إذ لا داعى لذلك؛ فكُل قصص وتاريخ الدراما الفاجنرية وبكل ما احتوته من تفصيلات؛ إنما تتصل بمكان ومكانة الموسيقى لتكون موسيقى نقية وشفافة أو أوبرا من

الأوبرات الموسيقية؛ وتكون النتيجة الحاسمة فى تطورها دليلاً على أنها لا تنتمى إلى الدراما.

يتشابه تأثير الموسيقى الفاجنرية مع البهجة والثمل العاطفى الذى بحثت عنه درامات ماترلنك. فيجب ألاّ ننسى أو نغُضّ البصر عن هذه الأحاسيس النامية والصاعدة؛ للتعبير عن الكون والعالمية والتى كانت قوية وشديدة وعلى قُرب من الأعمال الفاجنرية: هروب البوذية – والمسيحية من الحياة، والجبرية، والماضى، والمزاج المُدمّر (نتحدث الآن عن الفترة الزمنية الأولى عند ماترلنك والتى ظهرت فيها تقنياته الفنية والمسرحية). هذا الإحساس الذى بحث عن الخدر فى الفن والذى لا يؤدى قط إلى أحاسيس مُحددة بعينها.. قد يكون هذا الخدر قويًا وشديدًا، وقادرًا على نشر الأحاسيس ومع ذلك فهو لا يصل إلى أغراضه بأى وسيلة من وسائله.. ومع أنه يكوّن مُكثّفا، لكنه يبقى فى النهاية مزاجًا معدومًا.. عدة مشاهد أو صور مسرحية تؤثر فى العيْن، كما تؤثر الموسيقى فى الأذن، وكل من الحالتين الصور المسرحية والموسيقى المسموعة على بُعد وعلى ضعف خائر بعيدتيْن عن التَماسّ أو التماس أعزّ الأسرار المُختبئة فى الروح البشرية. تظهر الصور وتُسمع ضربات الموسيقى فى صوت خافت لا يكاد يُسمع أو يطرق الآذان أو يخرج على الأنظار، كلمات مقتصرة مُقتضبة، لا توافر أكثر من مشاهد ناقصةٌ مُقتطعة غير كاملة وخرساء فى حقيقة أمرها لا تجود إلا بالخدر ذاته. وأمام العيْن تعرض الدراما أرضًا وحقولاً واسعة مُلونة بألوان قوس قزح عبر خطوط زخرفية تزيينية كبيرة وضخمة، وبينها وفى وسط هذه الدائرة الساحرة المُغرية أناسٌ وشخصيات مسرحية آلت

إلى الراحة والهدوء. بدائية واضطراب صُنعى اصطناعى وتكرارات آثار باقية زخرفية. أما الروح والنفس البشرية فهى خرساء لا يُسمع لها صوت أو رنين ولو خافت.. هذا هو المزج والخلط والتركيب الكيميائى فى الفن؛ لذلك تقف أنواع كثيرة من الفنون على قُرب من القصيدة القصصية. شبه فن يرسم ويُكوّن مواقف لا تتصل ببعضها، فن يقدم خصائص وصِفات بشرية ولا يعرض شخصيات الناس والبشر بأنفسهم، فن يعرض الجو والمزاج وليس هُما الكون والعالم على وجه التحديد. مثل هذا النوع من الفن لا يقول شيئًا ولا يُوصّل رسالة، ولا يأتى فى النهاية بأى قوة يمكن أن تُلقى بظلالها عليه. وهذا هو بعينه الشك والشكوكية فى أعلى مراتبها. مثل هذا النوع من الفن هو أعدى أعداء الدراما الحقيقية، فالدراما الحقيقية الأصيلة وتأثيراتها النافعة يُعبّر عنها إيسن عندما تحدث عن الشعر قائلا:

"...... A TOLLAL

TÖRVÉNYT ÜLJ TENMAGADON."(*)

يتشابه ويتكرر الموقف نفسه مع ڤاجنر.. فالموسيقى عنده تخاطب الروح بأصوات موسيقية خافتة، وفى انفصالٍ متفرد غير مترابط، وبلغة موسيقية بهيجة. أما ماترلنك فقد مال إلى الكلمة هو ومن جاء بعده من الكُتّاب الذين نحوا نحوه. ديالوجات وحوار ماترلنك – كما ذكر كير – كلماته ولُغته فى التعبير تُماثل اللغة الموسيقية عند ڤاجنر.

(*)......... بالقلم

ضَعْ قانون الكتابة يحكُمك (الشعر ترجمة بارناث إشتــڤان) – المترجم

جاء نموذج الشعر فى القصيدة على هذا النحو: ظلال لحدث أو حكاية أو قصة ذات شكل خاص لا نعرف سوابقه ولا ماضيه، وهذه الظلال للحدث هى التى تضطلع بالأهمية والصوت العالى المرتفع، مع أنها أصوات عامة، لا تزيد عن كونها محاولات سهلة لأسلبة كلمات منتزعة من موسيقية الكلمة.. بعدها تعقبها حركة أو إيماءة على بقعة لون فاتنة ساحرة تُدمر وتُودى بالجو والمزاج الرمادى العام. تتشابه الدراما مع القصيدة القصصية، إلا أنها لا تسمح بإقصاء الأحاسيس الرئيسية خارجًا. ففى الدراما يكفى أن تضع الكلمة – أو اللفظة فى مكانها وفى موقعها تحديدًا، مكان تخرج منه معانى الكلمة ويتضح سياقها ومسارها والهدف منها، كلمة تتوافق وتتماثل مع الحاجات الدرامية.. يكفى إلى جوار الكلمة أن نعيش معها الحالة النفسية والروحية لها ولمعالمها ومنطوقها ومنطقها، فنحن الذين نصنع ساحة الكلمة وميدان تأثيرها بأنفسنا، لنكشف كل دواخل النفس البشرية. إنه لمن السهولة بمكان الإمساك والتقاط الحقائق التى تشير إليها الدراما وتكشف الغطاء عنها، إذا ما توافر لماترلنك التخفيض قليلاً من رغباته؛ فأولاً هو أراد أنْ يُنحى كل حدث فى دراماته من الدراما نفسها (وهو هنا يتقابل مع الرومانتيكية) حتى لا يُقلق الحكاية أو القصة الداخلية التى ارتآها وعقد العزم عليها. بعدها لم ينتبه إلى خصائص الشخصية الدرامية – المسرحية عنده ولا إلى خصائصها ومميزاتها التى تُكوّن أصل الشخصية ونسيجها ومكان ولادتها وسلوكياتها، كما لم ينجح عندما فرّق بين الشخصية ومصيرها المحتوم، فترك عوامل الزمان والمكان وتأثيراتهما على كل شخصياته، وبذلك قضى على كل حقيقة

وكل عنصر فى الواقع. ليس لأن شخصياته مُحاطة بالطبيعة من كل جانب وبأنهم يعيشون فى استقلال عن هذه الطبيعة، فنادرة هى الدراما التى تلعب الطبيعة فيها دورًا فاعلاً قويًا فى كل كلمة فيها، وبكل لون، كما فى حالة كل من ڤــاجنر وماترلنك، حيث تلعب الطبيعة (وتعبث) فى الدراما من الداخل فلا تقدم أحداثًا أو منعطفات درامية محددة ظاهرة كما فى الدرامات الأخرى. مُهم جدًا فى اختيار المكان أن يكون مناسبًا ومعقولاً ومنطقيًا. أن يدور الحوار أو الحديث فى شرفة أو أعلى برج أو مئذنة، فللمكان وتحديده أهمية قُصوى .. أين يجرى الحدث؟ مُهم أن تدور الأحداث فى بئر عميقة أو تحت ظلال شجرة، كذلك من الأهمية بمكان والسُحب تحجب ضوء القمر فى ليلة شتاء قارص، أو أن تجرى الأحداث على خشبة المسرح لقطيع من الأغنام.. فلكل ديالوج أو حوار انعكاساته الإرادية واللا إرادية. أما عند صديقينا (ڤــاجنر وماترلنك) فلا يُهم تحديد المكان سواءً كان شرفة أو بُرجًا أو مئذنة.. المهم عندهما هو الوسائل الشاعرية الزخرفية، وهو عرض الأحاسيس على صورة الفانوس السحرى (البروجكتور **PROJECTOR**) صورة إحساس غير طبيعية بعيدة عن التأثير الحقيقى والإقناع، والأهم أنّ هذه الصورة خالية تمامًا من الدرامية. قد يكون بالإمكان تحويل هذه الصورة الحسّية إلى شكل درامى، لكن ڤاجنر وماترلنك لم يسعيا إلى تحقيقها، أو لم يقتنعا بذلك.

عند ماترلنك فالكلمة للشخصيات عادة ما تكون فى الخلفية، كلمة خرساء رغم النطق بها، لا تفعل – فى خلفيتها – أكثر من أن تضيف تأثيرات زخرفية، بأدواتها من الإيماءات والحركات المسرحية وضغوط

المعانى فيها (إن كانت لها معانٍ تُذكر) على أحوال القصة أو الحكاية القصصية. أما الشخصيات فهى تقف وحدها بلا مُعين، لا تتطرق الأحداث إلى مصير كل شخصية على حدة، وهو فى واقعه مصير مختلف عند هذا أو ذاك من الشخصيات. لا يُعطل نمو الدراما وتطورها مثل هذا الموقف الجامد STATIC المُتسمّر فى مكانه دوْمًا؛ ولذلك فمسرحيات الرجلين ليست من الدراما فى شيء.

بين الواقع واللا واقع تتأرجح دراما ماترلنك فى كل جزء من أجزائها فلا تستقر على حال من الواقع أو اللا واقع. فكل مسرحية – وحتى لو استعمل كل تعبير ذَكَرهُ – تلعب فيه أجواء الروح ومزاجاتها (حسب قوله بمعنى أنها موجودة وقائمة فى المسرحية)، هنا نرى أن الواقع مُهم فى هذه الحالة. قلنا سابقًا إن ماترلنك أراد التعبير عن الأحاسيس وحدها عند شخصياته بلا نهاية وإلى الأبد، فى مواجهة الأحاسيس غير المعروفة وغير الظاهرة. وهذه الأخيرة غير الظاهرة تحكُمها قُوًى باطنية فى الداخل والخارج تقف عندها صامدين بلا حركة؛ لأنه يستحيل تحليلها والوصول إلى معالمها وأشكالها وتأثيراتها. أما ما يناقض هذه الأحاسيس فهو ظاهر جلِى، ويستطيع كل إنسان أن يكتشف نوع الأحاسيس ومعالمها وأشكالها وتأثيراتها. يتوجه ماترلنك إلى الهدف كخطوة وحيدة، وهو لا يتردد ولا تنتابه الشكوك ناحية قوة الموقف أو القرار الحاسم، لكنه ينكر كل شيء إلا وجهة نظره الساعية إلى الهدف وحده. شخصياته تعيش أكبر صور التوحّد والانفصال، ليس فى انفصال الشخصية عن الشخصية الأخرى بجانبها، ولكن لأنّ كل شخصية

بمفردها وعلى حدة تغيب عنها الحياة الروحية لذاتها، ولذلك تبقى الشخصية على طريق واحد مغلق ومسدود أمام نفسها أيضًا. لا أحد يعرف ولا يمكن له أن يعرف أو يتنبأ بما سوف يحدث أو يدور فى اللحظة التالية له على خشبة المسرح، ليس لأنّ قُوى مختلفة حوله ترقبه بعينيها، ولا لأنّ كل محاولاته لا تصل إلى إقرارها وسيادتها، ولا لأنه يجهل متى يمكن تحقيق حواره وديالوجه، ولكن لأنه (ولأنّ الشخصية ذاتها) لا تقدر على التخمين أو الظن بالتوقيت الذى سوف تكون روحه قابلة لاستقبال هجوم المصير، أو التفكير فى نوعية هذا الهجوم المفاجئ غير المعلوم؛ ولذلك فقدت ديالوجات ماترلنك كل معالم الواقع.. فالكلمات خالية من المعانى وفاقدة لها، أو أنها غير ذات أهمية بمعانيها ومدلولاتها.. فالكلمات لا تزيد عن كونها علامات تعبيرية تشرح دواخل القصة أو القصيدة القصصية، تُعبر عن نفسها تعبيرًا موسيقيًا؛ فوتيرة الكلمات، وإيقاعها، وفواصلها الموسيقية، والمسافات الموسيقية تُعبّر عن شىء يجب أن نعرفه نحن ويظهر لنا عيانًا واضحًا فى غير تردد أو لبْس، كما فى موضوع القصة. أما الاستراحات والسكتات فلعلها هى الأكثر تعبيرًا فى الديالوج والحوار، عندما تقلق روحان فى البحث عن بعضهما أو عندما تتهلّلان تعبيرًا عن ابتهاج شديد متحررتيْن من كل قيْد فى لحظة من اللحظات، أو عندما تقف الشخصيات أمام مصائرها دون أن ترى هذا المصير أو تسمع له وقْعًا أو خطْوًا.. فالحديث أو الحوار هنا ما هو إلا تعليق على هذه الاستراحات والسكتات، إنه لا يفعل أكثر من إطلاق الإشارة إلى ما يحدث تقريبًا للناس – وللشخصيات المسرحية المنوط بها التمثيل المسرحى.

إمكانات الديالوجات والحوار فى أعظم رقتها ودقتها، إذا ما حدث لشخصية ما أى تغيير أو تطور، فإننا نعرفه قبل أن يعرفه هو أو يبوح به لفظًا. فوتيرة حديثه تصبح سريعة أو بطيئة عن الوتيرة التى كان يتحدث بها سابقًا، وكذلك صورة الشخصية ومظهرها هل هى تسير إلى أعظم كثافة وشدّة، أم إلى أكبر شحوب وضعف؟ هل ترد أسئلة جديدة لم تُطرقْ من قبل وبين هدوء يستحسنه السؤال نفسه بغية الرويّة والوضوح؟ فى وسط هذا الخفوت، وافتقاد التركيز على أشياء دون أشياء أخرى، فى عالم متوحّد، لا نعثر فيه إلا على شــىء أو أمــر واحد يُركز على هــذا الشىء الواحد: توحّد الإنســان – والشخصية، وعدم فَهْم الشخصيات لبعضها. تتحدث الشخصيات وهى إلى جانب بعضها ببرود وجمود وبلون واحد وبمعنى واحد فى ظل فارق دقيق لا يكاد يُذكر.. لا تُنصت الواحدة منها إلى الأخرى، لكنها يتابع فكرتها أو حديثها، والنتيجة: حوارات طويلة ممطوطة تتبادلها شخصيتان فى هذا النوع من الدراما.

أما عن الأسلبة فى اللغة فكانت امتدادًا لأسلبة الرومانتيكية؛ فزيادة وزيادة أخرى تتبعها لكل السكتات التى تُسيطر على التعبيرات المفتوحة الظاهرة على أكتاف الميلوديا المصاحبة، بل ولعلنا نستطيع القولّ إن المتتاليات والمتعاقبات النهائية والأخيرة عند ماترلنك تطرح الطبيعية بعيدًا وتسقطها من الحساب.. الفرق هنا طبيعى كما هو فى حالات أخرى. ولمّا كان للديالوج انعكاساته فإنه يُصبح فى هذه الحالة أكثر بساطة وسهولة، ومُكملاً ومُتممًا للطبيعية، بل وقريبًا منها أيضًا، وبعيدًا بل وأكثر بُعدًا من الدراما. أكثر

بساطة وسهولة لأنه وسط كثير من الاتصالات أو العلاقات التى تُحدد تعبيراته قد جاءت إلى الوجود من الطبيعية، ولذلك يغيب عنها: الالتحام للتكامل، لأن اكتمال وتمامية الاتصالات والعلاقات يعطى نتائج باهرة ومحسوسة، أما فى الحالة الراهنة هنا عندما يُسقط ماترلنك الطبيعية من حسابه؛ فإنه وأعماله يرتميان فى أحضان الألوان المتعددة والزخرفات المتألقة التى تحيل الأمر كله – والدراما معه – إلى عديد من التعقيدات والمشكلات. إذن، فيتضح لنا الآن أنّ ديالوجات ماترلنك هى اقتباسات ومقتطفات (ككلمات من كتاب) من الطبيعية؛ إلا أن الصيغة اللغوية لهذه الاقتباسات تبعد عن المبالغات والاستطرادات بما يُسهل من العلاقة والاتصال لأنّ التبسيط عادة ما يخسر كثيرًا من القيم الروحية ويُخفّض من تأثيراتها، بينما الضغط والتكثيف للمادة الدرامية يأتى بالجديد اللغوى إلى الوجود. إن شخصيات ماترلنك تُحس بالعلاقة بينها وبين الأعمال والأدوار المسرحية التى تقوم بها، كما عنـــد الطبيعية هى الأخرى، والتى تتصل ببعض الأعمال والأحاسيس. لكن هذا الاتصال؛ يكون على درجة أعظم من التكثيف والضغط، حتى يتغير صوت الديالوج، وتتبدل معه اللغة أيضًا. تظهر شخصياته فى الدراما أكثر استقلالاً؛ فهُم مستقلون مع أعمالهم وأدوارهم المسرحية، لأنهم لا يستطيعون مواجهة الأعمال أو الأدوار الحقيقية الناجعة والكبيرة التى تبعُد عنهم كثيرًا، لأن أعمال شخصيات ماترلنك على وتيرة واحدة، ولأنها بسيطة وسهلة، ولأنها تعرض تذكارات من الماضى؛ ومع ذلك فهى أكثر وُدًا وحميمة عن قُرب، خاصة أن الصوت فيها صوت خفيض يمكن له أن يصل إلى القلب مباشرة، وهنا يمكن التعبير عن العلاقة بين الشخصيات؛ لأنّ أهمية التعبير تكمُن فى "أهمية" العلاقة والاتصال، ومع ذلك تبقى العلاقة أشدّ تعقيدا. أُكرر أنّ الطبيعية قد استعملت

أسلوب التعبير نفسه إلى جانب مصاحبة الميلوديا بقوة حتى أطاحت بضغوطها وتركيزاتها على التعبير نفسه. أما ما لم يشمله التعبير الذى اقتضى فى السابق جهازا وخُطة عند الرومانتيكية، فكان هو (المضمون والمحتَوى) لهذه الديالوجات والحوارات. فالتعبيرات غير المباشرة فى الدراما هى التى لا يمكن التعبير عنها بطريقة مباشرة، فى الأحداث والأفعال، وفى الإيماءات، فى كل مجموع الكلمات، فى وسائل إبراز الانفعالات والأحاسيس، وجميعها يستحيل التعبير عنها – إحساسا – بالكلمات والحوار، وإلا بالأحاسيس الثقافية الرفيعة وتكثيفها لتجُنبَ الكلمات والأحاديث، وتعلو فوقها وتُحلّق بعيدًا عنها. لقد توصّل هابّل وإبسن وحتى النهاية إلى صيغة فى الطبيعية عُرفت باسم ("اللا فكرة") التى جاءت بديالوجات سرية لم تفِذْ كثيرًا. وهى تجريب لطريق لا يصل إلى الصواب أو إلى الطبيعى، كان الهدف منه الابتعاد عن الميلوديا فى الدراما. يتبنى ماترلنك هذه التجارب وهذا الطريق إلى جانب الطبيعية جنبًا إلى جنب حتى يضمن الانعكاس الناشئ لديالوجاته، وحتى يُبعد عن المشكلة الدرامية ما يلتصق بها من تجريد، وحتى يصل إلى الجانب الآخر أو الشاطئ الآخر. إن انخفـــاض صوت ديالوجاته كثيرًا ما أتى بما بين السطور لمصائر الشخصيات، كانت السطور وما بينها قوية وبارزة كما عند هابّل وإبسن، مع فارق وحيد هو عدم اشتغاله على معانى الكلمات والحوار؛ لكن المهم هنا هو الجديد الذى أحدثته الطبيعية بالنسبة إلى الديالوجات والحوّار المسرحى.. كان واعيا إلى نبض الأحاسيس والإشعار بها، دون أن يرتبط شكله بأى ذرّة أو علامة من علامات التجريد، وهو ما لم يتحقق قط. أما لغة ماترلنك التى تبدو من الوهلة الأولى أعظم جوًا وأكثر مزاجًا من الطبيعية؛ فإنها تسقط هى الأخرى فى الوصول إلى أهدافها ومعانيها.. طبعا، فالديالوجات

هنا بمثابة مشكلة الدراما وانعكاساتها؛ تمامًا مثل شكل الإعلان عن الروح والنفس.. وهنا نكتشف أهدافًا أخرى ووسائل أخرى كذلك.

تُحدد العلاقة بين شخصيات المؤلفين الدراميين - السابق ذكرهم هنا - مواقفهم الدرامية، بما يتضح منه توجُههم جميعًا إلى التطور من الوهلة الأولى، لأنّ الارتباط بالبساطة يمكن معه تكثيف الضغط على كل الإيماءات والحركات الرمزية، أو على الأحداث المسرحية؛ لكن الموقف لا يُنبئ بوجود الدرامية بحجم كافٍ لأنّ الارتباط والتقيّد - وهو خارجى وغير داخلى - فى كل الدرامات غير معلوم الصورة. إذن ففى أعماق كل دراما يسيطر المصير مُتحكّمًا كما فى حالاتهم تمامًا، فكل تقيّد وارتباط هو رمز فقط لهذا الارتباط، وهو الموضوع الوحيد فى كل مسرحيات ماترلنك بعد أن انتهى كل صراع تراجيدى وأصبح الصوت المرتفع والصاخب للموضوع؛ هو قوة السحق والمحق والإخضاع الكامل لتعبيرات الدرامات. عبّر ماترلنك عن وجهة النظر هذه بعد أن اعتنقها، لكنه لم يفقد وجهة نظر ڤــاجنر فيما يتعلق بالشخصيات المسرحية؛ بل لقد وضع ماترلنك نُصب عينيه سؤالاً نظريًا: هل من الضرورى البحث عن مصير مكبث ومصير عطيل وعن الفروقات العجيبة الغريبة بينهما؟ "يكتب FAUT - IL عن الاستبدادية: "هل من الضرورى أن نصرخ ونولول كعصف الريح، لنقول بأن الله خالد لا يموت، وهو الذى يظّهر لنا فى حياتنا؟ ألا يمكن أن يأتى إلينا ويجلس ساكنًا بلا حركة تحت نور وضوء مصباحنا؟"(١).

---

(1) "HURLER COMME LES ATRIDES POUR QU'UN DIEU IMMORTEL SE MONTRE EN NOTRE VIE ET NE VIENT - IL JAMAIS S'ASSEOIR SOUS LÍMMOBILITÉ DE NOTRE LAMPE?".

كانت هذه هى رغبة ڤــاجنر.. القفز على كل ما هو رخيص ومُبتذل، ومعاداة كل التقاليد وكل النسبيات؛ حتى يتخطى كل المعضلات والمتعارضات وحتى يحقق التعبير عن الأحاسيس الأخيرة لدى الشخصيات فى مسرحه. هذه الرغبة أتت بعد حركة الشعر الحر عند الطبيعيين وبكل قوة وشدّة. عندما اكتملت وسائل التعبير بكل ما حوته من رقة ودقة تعبيرية خالصة حتى أصبح بالإمكان تحمُّل مسئولية الفكرة، ظهر أنّ من الاستحالة التعبير عن أهم الأعمال وعظيم الأشياء. وكان ذلك جانبًا واحدًا من جوانب التقنية آنذاك. كان لا بد من الاستمرار فى الرغبة إلى النسبية الحديثة فى الفن ورفعها إلى مستوى القمة الشاهقة. وحينما كان كل تأرجح موروث عن الماضى يُنم عن العذاب والمعاناة بما مثّل سقوطًا بشعًا لكل الأحاسيس الخدرة والمُخدّرة؛ فقد كان المحصول الناتج هو الهدوء والسكينة، وعندما حدث الاتصال بين آلاف الأحاسيس العادية التافهة وبين أحاسيس الضغوط الهشة كان من الصعوبة بمكان قبول الوضع الاتصالى وكان ذلك بمثابة التساؤل عن الجانب التاريخى لهذه الأحاسيس. جاء ماترلنك بعد ڤــاجنر الذى أحسّ بالوضع نفسه والمشكلة نفسها. فقبل ماترلنك كان الوضع الاتصالى وضعًا نسبيا لم يصل أو يتحول إلى الإنسان أو إلى الشخصية المسرحية، على الأقل تاريخيًا على وجه التحديد، لكن ڤاجنر استطاع الخروج بالإنسان النقى إلى الثقة به وتصديقه؛ وكان نموذجًا نسبيًا ودراميًا وُجد فى مسرحيات وأعمال ڤاجنر (مثلا فى نيبلونج، بارسيفـــال).. بعدها ذهب ماترلنك إلى بعيد حين جعــل العلاقة اللا نهائية واللا محدودة هى مصدر التعبير عن الإنسان تعبيرًا نسبيًا خالصًا،

يترك فيه كل ما يأتى من أحداث تحدث فجأة وبلا مُقدمات، وأخرى قد تخترق المسرحية على غِرّة، لكن ثقافة الفنون الجميلة عنده كانت فى مقدمة زميلاتهـا عند ڤاجنر. فقد جـاء مانيـه MANET(*) بعد انبثاق الحركـة الانطباعية – التأثيرية. أما ڤاجنر فقد ارتبط بالفكر الفنى عند كل من ثوما THOMA، بِكلين BÖCKLIN، لذلك كان عليه إبراز المغامرات الرومانتيكية فى عنفوانها، وطرْح صورة للمنطقة وللوطن أمام الجماهير تشير إلى رومانتيكية المكان والدولة على مساحة واسعة من الزخارف والتزيين. رأى ماترلنك بعينيه خُواء الثيمات والموضوعات.. وعبثًا حاول الرسام ماريوس MARIUS رسْمها وتصويرها كما لا داعى كذلك لرسْم شخصية كارثاجو روميين KARTHAGO ROMJAIN، فالتراجيديا العادية اليومية التى تحدث فى يوم من أيام الأسبوع "TRAGIQUE QUOTIDIEN" كانت من همومه التى يبحث عنها والتى تعكس اللا نهائية "INFINI"؛ كما تعكس فى الوقت ذاته تذكاريات المصير بكل السهولة وبحادثة عادية من أحداث أيام الأسبوع. هذا الإحساس (وهو هنا يقترب حتمًا من الطبيعية) قد وجّهه إلى أن يكون العمل الفنى أكثر بساطة ورقة، ليكون أكثر تكثيفًا.

نادرًا ما وصل ماترلنـك إلى هذه المثالية فى مسرحياتـه الأولـى (البرنسيسـة مالين LA PRINCESSE MALEINE، البرنسيسات الـسبْع LES SEPT PRINCESS) وكلها مسرحيات رومانتيكية.. مملوءة بأحداث

(*) إدوار مانيه (١٨٣٢ – ١٨٨٣) – EDOUARD MANET رسام فرنـسى، وأحـد رُواد المدرسـة الانطباعية – التأثيرية فى العالم – المترجم

مُفزعة، ومفاجآت غريبة، وقتلة، وأحداث موت غامضة. هذا النوع من دراما الفزع والرعب يلتقط موضوعاته من القتال والاشتباك وخطوط التعقّد والتشوش، لكنه مــرة بعد مرة يُلقى الضوء على الهدوء والسكينة عبْر ديالوجاتــه وحواراته التى تُقدم القهقهة والإغراب فى الضحك بعد القتال والاشتباك. بعدها يستأنف ماترلنك كتابة درامات الموت ودرامات الحب (بيلياس وميليزاند PELLÉAS ET MÉLISANDE، علاء الدين وپالوميــد ALLADINE ET PALOMIDES، موت تنتاجيل LA MORT DE TINTAGILES). فى هذه المسرحيات تظهر كهوف سرّية غامضة، ومطامع حكومية سرية لا يمكن الإفصاح عنها علانية، أو أبواب مفتوحة على مصراعيها من الصعب إغلاقها، حمام، وقصص إكسسوارية. كلها تقوم بها أدوار للشخصيــات المسرحية؛ ثم هناك القتل العنيف البشع، واحتضار ما قبل الموت، وبعدها تنطق الشخصيات بالإحساس اللانهائى عبر كلمات وألفاظ ظنّية. تخترق المسرحيةَ أحداثٌ مهمة كبيرة تُعبّر عن وصول الحياة إلى أوْجِهَا؛ حيث تكون فيها الجُمل والعبارات مُرتبة ترتيبًا تصاعديًا تبعًا لقوة أثرها البلاغى فى النفس. عندما يُصوّر المشهد المسرحــى الحديث عن الحياة وعن المــوت، تتفتّح الروح الإنسانيــة على مصراعيها.. هنا عند هذا النوع من الدراما يُمكننا طَرح السؤال الذى طرحوه هُم على الآخرين:

"هل حقّا إذا هربتُ من أمام سيف انتُزع من غِمده، أكون قد وصلتُ إلى أغرب نقطة فى الوجود؟ وساعتها يمكن أن تكون قبلة واحدة هى الأطْول آنذاك؟"(*).

(*) "EST-CE TANDIS QUE JE FUIS DEVANT UNE ÉPÉE UNE QUE MON EXISTENCE ATTEINT SON POINT LE PLUS' INTÉRRESSANT? EST-CE TOUJOURS DANS UN BAISER QU'ELLE EST LA PLUS SUBLIME?".

اقتربت دراما (العميان LES AVEUGLES) من هذا الهدف؛ فهى إلى جانب دراما (المُتطفّل L'INTRUSE) بفارق بسيط بينهما، مُكتملتان من وجهة النظر هذه، مقدمة جبرية لكل من الدرامتين، وبعض من الجو العام فى الخلفية لتصل الدرامتان إلى نقاء التأثير.

مسرحية واحدة من بين مسرحياته تعكس الحياة اليومية بكل دقائقها وتفاصيلها، هى مسرحية (داخل البيت INTÉRIEUR). حادث غير متوقع يصل إلى إحدى الأسر بأنّ ابنتهم قد أقدمتْ على الانتحار، هذا هو كل ما فى المسرحية، لكننا نرى بقية أعضاء الأسرة يجلسون ويتحدثون دون أن يظهر عليهم أى شكوك ضد أحد إزاء هذا الخبر المُزعج، عندما نعرف نحن أنّ الخبر يهز كل إنسان داخل الأسرة بما يعنى مصير الابنة الشابة. لا أحد من أفراد الأسرة يعلم كيف آل مصير الفتاة، أو ما الأسباب لهذا الانتحار المفاجئ، وحتى الذى خمّن السبب فإنه يتحدث حديثًا ملنخوليًا فى غير وعى أو اتزان أو عقلانية حين يقول: "إن كل واحد وكل إنسان يحمل فى داخله أكثر من سبب يُتيح له الوصول إلى نهاية حياته ومصيره المُقرَّر له".. نرى التردد فى الموقف، ومتى يأتى هذا التردد، وكيف يأتى؟ هذه الأحاديث التى على الألسنة – من داخل بيت الأسرة – وهذه الأحداث التى هى من أحداث أيام الأسبوع العادية، ثم هذا الحدث العادى البسيط ضمن الأحداث اليومية التى تحدث كل يوم وفى كل دقيقة فى أى حياة هنا أو هناك، إنما تحدث بلا نهاية لها على الدوام. وهنا نكتشف موقف الإنسان الذى لا حول له ولا قوة، ولا رأى له أو نصيحة ينصاع لها عند حلول المصير فى مواجهة الموت. وهنا حيث يبقى الإنسان وحيدًا لا يحوطه أى

معجزات للنجاة من القدر، وهنا أيضًا يبقى الإنسان عاجزًا عن فَهْم هذه المسافة الدنيوية التى تُسيِّر حياته وتُحدد مصيره فى الوقت نفسه. وهى المسافة الدنيوية نفسها فى هذه الحياة التى نعيشها بين شخصيتين، ليس بينهما حبٌ أو وُد أو أى أحاسيس حياتية أخرى.

طبيعى بعد ذلك، أن نفهم ونتفهّم مضمون هذه الدراما، ونَقرّ عينًا بأنها تمتلك شيئًا من الدرامية؛ فهى ليست قصيدة قصصية مثل المسرحيات الأخرى لكنها أقرب ما تكون إلى الدرامية وإلى الصورة والشكل الدراميين. بعد ذلك كان لا بد من الحُكم على أعماله المتتالية بأنها تفتقر إلى الدرامية، بل وإنكار كل هذه الأعمال دفعة واحدة؛ لأنّ بساطتها وسذاجتها وبدائياتها تعود لتلتصق بتعبيرات مباشرة فجّة عن الأحاسيس وعن المصير، الذى لا يؤدى إلا إلى الموت والفناء، وكيف أن الإنسان يقف عاجزًا عن الحركة بلا أى عزيمة. وكيف أنه لا يأخذ زمام المبادرة فلا يُسلم نفسه للأمر للواقع؛ لأنّ عليه أن يُعيد الكَرّة ويُكيّف نفسه وفْق حالة جديدة من غير تذمّر أو هياج، وحتـــى لا يظل فاقدًا لأهدافه فى الحيـــاة (كما فى مسرحية موت تينتاجيــل **LA MORTE DE TINTAGILES**)، عندما ترتكز المسرحية إلى الغنائية الشاعرية وعلى المونولوج الدرامى. هذا المنولوج الغنائى الذى يُعبّر عن النشوة والوجد والانجذاب الصوفى فى كل جوانبه؛ إنما يدل دلالة لا شك فيها على أنّ ماترلنك لم يأخذ طريـــق التتابع أو التتالى عند إعداده للتعبيـــرات الدرامية ووسائلها. فالموت هنا فى المسرحية لا يظهر ولا يأتى عاريًا من الأسبـــاب فى جلاله وعظمته، لكنــــه يحلُّ فى شكل ملكة غامضـــة مُكتنفة

بالأسرار، والأسرار هى الأسباب العديدة لهذا الموت الذى يأتى جاهزًا ليضع قدمه على أولى خُطى البطل تينتاجيل؛ ولذلك نفهم صراع شخصية يجرين YGRAINE على الأقل في بعض لحظاتها كتعبير عن أحاسيسها كما لو كانت تصارع شيئًا ما. لكن ذلك هو الثمن، لأنّ فَهْم ماترلنك ليس أساسيا أو ضروريًا ولا حقيقيًا أو جديدًا حتى يمكن استعماله أو الأخذ بوجهة نظره هذه فى الدراما؛ فالموت ليس معارضًا أو غريمًا ولا هو منافس GEGENSPIELER للدراما؛ إنما هو خلفية للدراما، شيء بين أصحاب الصراع وبين المصير الساكن دون لفظة واحدة، وشكل الصراع الذى يتخذ موقفه فى مواجهة الموت عادة ما يكون غنائيًا شاعريًا مُتغيرًا؛ أما الدراما فمنظورها ثابت حتى فى لحظات الانفجار. فى مثل هذا الصراع لا يوجد تطور داخلى، فالمتصارعان لا يتلامسان مع بعضهما، ولا يمكن أن يكون بينهما أى نوع من أنواع التأثير المتبادل.. فالموت مثل قوة عاصفة مُتحركة من أعلى يأخذ مساره إلى التعبير الدرامى.

نعرفُ أنّ العلاقة بين الناس والبشر هى التى تضع شكل الصراع والنضال حين يكون التعبير عن الحياة بالرمز.. هذه هى الدراما. (وهى كذلك عند ڤاجنر؛ فإذا لم تكن إيزولدا زوجةً لمارك MARKE، فكيف إذن تكون تراجيدية تريستان فى حُبه وعِشقه؟ وأين إذن تكون الدرامية وإمكاناتها فى هذه الحالة؟). بقية درامات ڤاجنر تدور بصفة أساسية حول علاقات البشر، ولذلك يخطو المصير دائمًا ليأخذ مكانه بين هذه العلاقات الإنسانية والبشرية. كل حب تراجيدى هو نموذج لكل مصير، وما هو طبيعى ومعقول

ومقبول.. فإلى جانب النموذج كان لا بد من بعض الظروف والأحوال الخارجية، وقليل من الموتيفات والمُحرّكات: وهذا ما يُعلِن عن مدى البساطة المُتعلِقة بقوة.. طبيعية عُظمى. هذه هى حقيقة العُشاق والمُحبين. فإذا ما حمل الحب معه بُرعم التراجيديا، فإنه يمكن الوصول إلى الصراع السيكولوجى، وفى هذه الحالة يمكن التحدث عن القصد والنية فى الشخصية المسرحية، وعن تحليل هذه الشخصية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فمن الصعوبة بمكانٍ التعرّف أو القبْض على الأحاسيس التى تكمن فى المواقف المسرحية أو فى العملِ الفنى المسرحى. إذن، فهذه الموجات والأنواع الكثيرة من الحب هى أحوال خارجية، تأتى فى زمن ما، مصادفة دون إعداد مُسبّق، أسباب إنسانية تنبع من الإنسان، ومع ذلك فهى فى الوقت نفسه أسباب لمؤسسات إدارية وحقوقية وتربوية تفصل بين المُحبين والعُشاق. ثم إن هذا الفصلّ وحرمان العشاق من الحب قوة ضخمة لا يستطيع طرفٌ من طرفى الحب والغزل الوقوف فى وجهه أو معاداته. يبقى الانكسار والانهيار والسقوط والخيبة، والعجز عن متابعة المصير أو معرفة كُنهه. ليس هناك ساعتها إذن أى فرصة للتحليل أو التفسير لهذا الانكسار، لا للظروف والأحوال ولا للعشاق والمُحبين؛ لأن الفرصة الوحيدة المُتاحة للمصير - التى يتجه إليها العُشاق والمحبون - هى فَصلّ بعضهما عن بعض. وهنا يتبيّن الاختلاف الواسع العريض عن الطبيعية؛ فشخصية الإنسان عندها أكثر اتساعًا ورحابة مثل قوة المصير فى أعلى مراتبها. أحيانًا ما تكون الشخصية الطبيعية فى غير قُرب أو التصاق أو تماسّ قوى مع مصيرها، وتحتاج إلى إقامة علاقة مع المصير، وأحيانًا أخرى تنتظر الشخصية بغير اكتراث إلى مصيرها

ومآله، وهو ما يضعها فى مواجهة معه؛ ولذلك فالنتيجة فى هذه الحالة هو بقاء الشخصية على موقفها وحالها. شخصيات ماترلنك ليست شخصيات مكتملة البناء، إنها إعلان عن أرواحها الداخلية وإمكانات هذه الأرواح التى تظهر على سطح الشخصية وتصرفاتها. ليست لهذه الشخصيات أجسام، لكن لديها كل مُقومات الأحاسيس والأفكار، أو بمعنى أصح: إنّ لها أجسامًا بقدر ما لديها من أرواح هى فى حاجة إليها بالضرورة، وبقدر ما تستطيع التعبير عن روحها ودواخلها باللفظة والكلمة التى يعرفها ويوقن معناها، حتى تصل إلى مواقفها فى الدراما .. هذه المواقف المُرتبطة ارتباطًا وثيقًا بإعلان أرواحها والكشف عنها علانية وجهارًا. وعندما تعلن ذلك المخاض وتعلو كلماتها فإنها يكون بالفعل فى منطقة اللحظات المصيرية. يُطلق ماترلنك على شخصياته مصطلح (الماريونيت – العرائس الخشبية) وهو مصطلح ينطبق على مُعظم شخصيات المسرحية حتى لو كان مصطلحًا يحمل غرابة فى التعبير. وحقيقة فهذه الشخصيات ليست شخصيات إنسانية، لكنها شخصيات تحمل شيئًا إضافيا على نحو ما، تحمل فى بعض جوانبها الشخصية الإنسانية لتضع هذا الجانب أمام النظّارة المشاهدين فى المسرح لتُكمل به غرائزه وتطلّعاته وكل ما ينقصه من الفَهْم والاستقبال. ومصطلح (ماريونيت) هذا هو ما سمّاه شيللـــر فى رسالتـــه إلى جوته القنـــاع المثالى **"IDEALISCHE MASKEN"** عند وصفه لشخصيات الدرامات الإغريقية الأولى، والتى جاءت بقدر متساوٍ وغاية فى الدقة للحاجات التى تتطلبها هذه الشخصيات. وماريونيت بهذا المعنى تعنى أنْ ليس بداخل هذه الشخصيات أى بداية أو وثبة لأى شىء ولا انطلاق إلى أى وجهة محددة، ولا تتضمن أى رغبة

خاصة لديهم، وكل ما يأتى بهذه الشخصيات إلى الوجود أسلاك أو خيوط تعمل على تحريكها، شأنها شأن الماريونيت تمامًا. وليس فى داخل هذه الشخصيات أى أهميات ناحية الأسلوب الذى يتوالى مع اهتزاز الأسلاك والخيوط، لكنّ هناك صلابة وانقباضًا، خاصة فى الحركة على خشبة المسرح، بينما نرى على العكس أنها شخصيات تتمتع بالعصبية **NERVE** والجُرأة والجسارة، وتمتلئ بأثيرية غير عادية، وسماوية بالغة الرقة **ETHEREAL**، مليئة بالتذبذب، شخصيات قابلة للتكيّف والتهيؤ تتحرك فى بُطء وفى تغييرات هادئة. فإذا كان للماريونيت جسم فقط (حتى ولو كان من الخشب والقماش)؛ فإن لهذه الشخصيات أرواحًا فقط، وعلى هذا الفَهْم المعكوس، فإن الماريونيت تبقى هى الأرواح نفسها.

لذلك فإن المصير التراجيدى لهذه الشخصيات لا يمكن أن يكون إلا عن طريق الغنائية التراجيدية، عبْر القصيدة القصصية وحدها. الحتمية والجبرية هما اللتان تتحكمان وبقوة أكبر بكثير من حالات أخرى – مثل المحاولات الجادة فى اتجاه التراجيديا الحديثة، وهى الحالة الأخرى التى تقودنا إلى تراجيديا المصير، لكن العلاقة بين الإنسان والمصير هى من السهولة بمكان حتى يمكن بناء وتشييد الدراما الحقيقية مما حول هذه العلاقة من عناصر. إن الأهمية فى تقنية التعبير عن الحتمية أو الجبرية عند ماترلنك هى فى عدم وجود أى إمكانية غير ما سيتبع فى الدراما من متتاليات ومتعاقبات؛ فإذا كان الموت هو المصير، فلن يكون غير ذلك بأى صورة من الصور، فإذا ما كانت هناك إمكانات أخرى فلن تكون إلا صورة خادعة مُضللة للبصر وبهذا تكون بعيدة ومنغلقة ومحجوبة عن العالم. لكن الحاجة

إلى التكثيف والرغبة فى امتداده بقوة، يُخفّض فى الوقت نفسه من الامتدادية والاتساع، لأنه يُولّد حاجات وحاجات من العناصر التى تحمل نماذج مختلفة تحمل علامات الاتساع. الحالة نفسها نجدها فى المنطق تقريبًا. إذا زادت وامتدت توسُّعًا فكرة أو تصوُّر ما بما حولها، فستنتهى الفكرة إلى الخواء والفراغ؛ لأنها تفقد ساعتها مضمونها الأول الأساسى.. هنا الأمر يبدو عموميًا بلا نهاية، فكل واحد وكل شخصية متعلقة وقلقة ومشغولة – وفى شكل واحد – بالمصير، فليس هناك حدث أو حكاية أو قصة يمكن الانشغال بها والتعبير عنها، وبذلك تتصرف الشخصيات جميعها، فتبتعد كثيرًا عن الدراما والدرامية. ما يحدث لا يزيد عن كونه حادثة وليس رمزا للمصير على الإطلاق. فالإحساس اللا نهائى موجود فى مكان ما، لكن حول الشخصية ومن خارجها، بارز لكن فى صورة غنائية عاطفية مُعلنا عن نفسه بالغنائية نفسها؛ أما عن القصة أو الحكاية، فكلما كان بداخل أجزاء منها شيء من الدرامية كانت أقرب إلى القصيدة القصصية؛ لأنّ ذلك – من زاوية التقنية – يفصل الدراما عن القصيدة القصصية؛ القصيدة بوحدتها، والدراما بمشاهدها الكثيرة المختلفة نوعًا والتى تُسبب التواصل والاستمرارية الدرامية. إضافة إلى ذلك؛ فإن الدراما فى هذه الحالة والأدوار والشخصيات ومعها الشرعية والقانون الكونى.. الكل يرغب فى التعبير حتى النهاية عن علاقة فقرة أو عبارة أو جزء من جملة فى القصيدة القصصية؛ بطريقة تنسجم معها وفى نشاط ملحوظ.. فى مثل هذا الموقف يتوجّب الحاجة إلى الخداع فهنا تكون الحاجة مطلوبة شأنها شأن المادة فى القانون. طبيعى أن يكون الموقف عند ماترلنك أكثر تعقيدا؛ فالغنائية المصاحبة للدراما – حسْب تعبير الفاجنرية–

الحاجة ماسة إلى الأوركسترا الموسيقى؛ لكن هذه الحاجة تكون قوية، عامة، لتصبح مصاحبة، تحوطُ الدراما لكنها لا تذوب ولا تنصهر معها، ولذلك تبقى قصيدة قصصية فى نهاية الأمر. الوحدة فى الدراما هى فى تمامها وكُليتها حتـــى يقترب التأثير من الكونيـــة ويكون مُتسعًا إلى أبعد الحدود. فوحـــدة القصيدة القصصية هى وحدة ملحمية (تُمثل الشخصية أو وحدة الحدث أو الفعل)، أو تكون غنائية (كما فى وحدة الجو العام والمزاج). هذه المتتاليات التقنية يصل جزء منها إلى التعبير عن النظرة الكونية ليكون المصير لا عقلانيًا ولا منطقيًا، لكنه يبدو نموذجًا سريًا ليس بالاستطاعة التعرّف عليه، هذا من ناحية. من ناحية أخرى؛ يكون – من وجهة نظر الشخصية – هو البدائية والسطحية بعينها؛ ولهذه الأسباب لا يصل الكون إلى نقطة الوجود، فكل العالم أمامنا هو عالم اصطناعى، بينما هو فى الدراما عالم حقيقى ملموس، وهذا هو الفرق الكبير بين القصيدة القصصية والدراما، وهو فرق فاصل بينهما بالتأكيد. ودرامات ماترلنك بحكم شخصياتها وأحداثها ونهاياتها تتبع جانبًا واحدًا من المتتاليات والمتتابعات، فإنها تحتضن العالم الروحى وحده، ولذلك فهى لا تصل إلا إلى قصائد قصصية تراجيدية المذاق فى أحداثها وحكاياتها. أحيانًا ما تكون هذه الأحداث أو بعضها أحداثًا مهمة، وأحيانًا أخرى تكون أحداثًا عادية مُكررة. وهـــى فى عاديتها تحمل القـــوة أيضًا، لكن هذه الوضعية على هذه الصورة لا تصنع حادثة درامية أو موقفًا دراميًا صحيحًا ومُكتملاً. وهنا نستطيع القول: إن نموذج الحادثة العامة عادة ما يكون استهلاليًا استقرائيًا مُغويًا أو مؤثرًا أحيانًا، قد يزيد من قوة التأثير أو قد يقرر أمرًا أو رأيًا فى الحادثة، أو يعثر على شىء أو عنصر مثير وقوى،

وقد يكون هذا الاستهلال للحادثة متوافقًا مع حادثة أخرى تسير معه جنبًا إلى جنب فى غير تعارض أو مواجهة، أو تُفضى إلى طريق آخر فى مسيرة الحادثة. إن الحاجة التراجيدية الحقيقية هى فى طبيعتها وواقعها حاجة استنتاجية مُتقدمـــة من القاعدة العامـــة إلى الحالة الخاصـــة، فضلا عن كونها حالة استدلالية، ولذلك فهى تتفادى الإنسان - والشخصية إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك الهروب، بل وتتكر الموقف ذاته. أما التأثير التراجيدى فما دمنا نحن واقعون تحت التأثير - فلا بد والحالة هذه من قبول حاجته التأثيرية وحاجته إلى التأثير. عند ماترلنك - كما شاهدنا وعرفنا - فهو فى دراماته لا يعبأ كثيرًا بالحياة التامة أو الحياة الشاملة. وحتى لو جاءت هذه الدرامات بتأثيرات مُعينة تُجبرنا على قبولها وبعد محاولات عدة لإحداث التأثير أو محاولة لإحلاله قصدًا، فإن التأثير فى مضمونه لن يكون شيئًا أكثر من الخدر ذاته.

هكذا لم يستطع ماترلنك - بما قدّمه من درامات - أن يصل إلى مشارف الدراما الشعرية الحديثة؛ لكن دراماته تمتلئ بجماليات كثيرة، خاصة أن من بينها ما يُشير إلى تطور ملحوظ داخلها. وتكمن الأسس الجمالية فى: العناصر السيكولوجية - النفسية، والغنائية - العاطفية، والموسيقية، وفى تلوين العناصر الفنية بين مشهد وآخر أو بين صورة وأخرى، حيث تذوب فيها وتنصهر بين جنباتها عناصر رمزية قوية، بما يصل بالأحاسيس فى هذه المشاهد والصور إلى أحاسيس لا يمكن نسيانها (مع الاعتراف بأنّ العناصر فى كُليتها لا تفرز أحاسيس درامية). على هذه الصورة الكيميائية تنصهر شخصيتا تنتاجيل، وياجرين فى همهماتهما الخفيضة غير الواضحة، ياجرين فى اتهامها السوداوى المُظلم الذى يخنق تنتاجيل. تكـــــرار لهذه المشاهـــد عن

الحب والعشق فى درامات الحب والغزل خاصة المشهد الختامى للدراما. عندما يتقابل بيلياس مع ميليزاند لآخر مرة فى مشهد الحديقة، وعندمـــا يسمعان صوت تحطّم الباب وتهشّمه بما يشير إلى ضياعهما، فإنهما يشعران معًا بالخطر المُحدق بهما، لكنهما يشعران بالفرح والسعادة؛ لأنهما شارفا على النهاية. وبينما وقف جولود **GOLAUD** خلفهما عائدًا بسيفه إلى غِمده، وقفا يُقبلان بعضهما ليملأ هذه اللحظات الباقية لهما فى حياة هى كل خلفية هذه الحياة. والحال نفسها مع شخصيتى علاء الدين وپالوميد فى موتهما؛ فهما بعيدان الآن عن الكهف الذى حبسهُما الملك فيه، لكنهما ينتظران الموت بفارغ الصبر.. لا يعرفان ولا يُحسان بأى أمل فى إنقاذهما، لكنهما يشعران بأنهما ليسا معًا، لذلك يتحدثان إلى بعضهما فى صوت خافت حائر، بينما فى خارج الكهف يرتجف أقاربهما وأنصارهما، ولأنّ هذا الحديث الخارجى لأقاربهما وهذا الاهتياج والإثارة من الخارج قادر على قتلهما معنويًا. هذا الحديث الذى يجرى فى إحدى الطُرقات (على خشبة المسرح) نسمعه نحن كما تسمعه النظارة أثناء العرض المسرحى، ويأتى من كواليس خشبة المسرح يمينًا ويسارًا فى صوت خافت خانق، بينما هما (علاء الدين، وپالوميد) فى صوت حشرجة الموت يُناجيان بعضهما حتى يسكت صوتهما تمامًا .... وهنا يبرز الجمود والقصور الذاتى للتهمة والجريمة ليتحول فى الوقت ذاته إلى سيمفونية موسيقية. هنا تقف بينهما شخصية واحدة قادتهما إلى هذا المصير، لكن الشخصية تموت ويُقضَى عليها دون أن يُحسّا بموتها.. والآن يبقيان أمام مصيرهما، وحدَهُما، ولا أحد يسمع أو يستمع إلى شكواهما.

هذه الأماكن، والمشاهد، جاءت للمرة الأولى عند هابل وعند إبسن بما أُطلق عليه (دراما الرثاء والشفقة **PATHOS**). الموقف بسيط فى حد ذاته، وهو لذلك لا يُرى ولا يُشعر به لبساطته ولإمكانات تفعيله، ولأنه يسير إلى الرمزية وفق الأحاسيس التى تعترك الموقف. فالشكوى العمياء تصمت حينئذ فلا نسمع أنينًا، بينما نُنصت فى اقتدار إلى الكلمات الغائبة عن الإنسانية الرحيمة، وكل سعادات الناس والبشرية تنمو عبر الرمز، وعلى وقْع قُبلات بيلياس وميليزاند. كل هذه الأحداث هى الموقف نفسه الذى تُعدّه الحاجات للصعود به إلى مرتبة عُليا. كان ماترلنك هو المسرحى الأول الذى جهّز لدراماته قيمًا تكنيكية تعمل على تلوين الإنسان - والشخصيات المسرحية النابعة من الرؤية الطبيعية.. كانت هنا شبه قرابة بين الطبيعية الدرامية وبين الانطباعية التصويرية فى الفن التشكيلى، لكنها كانت فى غالبها قرابة فى الاتجاهات لم تتبُت من وسائل التعبير، ولكنها كانت على قدر ما يستعير فن من فن آخر من انطباعات وتأثيرات؛ إذ كانت هناك صورة داخلية باطنية على علاقة عقلية أو روحية فى الفن التشكيلى أو فى الانطباعية بمعناها الدقيق، فقد كان ذلك يحدث للحظة واحدة، لكن الأمر يختلف عنه فى الدراما التى تُجهز مُسبقًا للمنظور والمنظرية فى مشهد من المشاهد الدرامية ومدى دخول الفنية التشكيلية إلى رحابه، وهو أمر يتشابه فى الكثير مع الانطباعية فى مذهبها التشكيلى. كل مواقف ماترلنك فى دراماته تقف فيه الشخصيات إلى جانب بعضها، فى حركاتها، وإيماءاتها، وخلفياتها بناء على تكوينٍ وبنية سابقة التكوين، وكلها وُلدت وجاءت إلى الحياة وإلى الوجود من رحم روح الفن التشكيلى الجديد. كل عالم ماترلنك يُعاهد النظرة ويتفهمُها ويقنع بالعلاقة

الناهضة ويسعد فى الوقت نفسه بنتائج الاتصال بتجديدات الفنون التشكيلية.. يدّ ترسم الصورة باهرة منبثقة من الوسائل فى الفن، وفى لحظة خاطفــة واحدة تنطبع على الصورة التشكيلية: تُلخص الصورة ومعناها ووقائعها، وتؤسلب كل لحظة فى خطوطها وفضاءاتها ومساحتها فى هدوء ورويّة، بينما تبدو نهاية الصورة التشكيلية وقد حملت فى طياتها اللحظات الأولى للإبداع، والتى تستمر قائمة على طول الخط بعد ذلك.. كل شيء اصطناعى، وكل زخرفة تقترب من الرثاء والشفقة، لكن يبقى السؤال بعد ذلك: إلى أى مدى تصل الزخرفية إلى العمل الفنى؟ تبقى الإجابة عن السؤال من الصعوبة بمكان عند ماترلنك، لعل البحث عن لفظة (الأهم) عنده. هل الخبرة السيكولوجية، والعلاقة الزخرفية التزيينية لخلفياته تدفع إلى الرمز؟ أو إنّ الصورة الواحدة عنده –. لأنّ شخصيات مسرحية تشترك فى صُنعها – تُعبّر عن أحاسيس إنسانية ومصائر شخصياته؟ لكن ما هو الموقف عندما تكون الصورة الماترلنكية حقيقية فى خطوطها، وألوانها، وتناسق بُقعها اللونية هى الهدف الأول والمُراد له، بينما هو يستبعد كل ما هو ثانوى وغير أساسى فى الصورة؟ لعلّى أظن أنّ الأسلبة فى الزخرفة عند ماترلنك من الأهمية بمكان فى التعبير، لأنها وُلدت من فكرة نظرية عنده ساعدته الفنون التشكيلية وفن التصوير خاصة على تحقيقها؛ ولذلك فالأسلبة عنده لا يمسها أى خطورة، فهدفه النظرى يسير تباعًا إلى التحقيق العملى والتطبيقى فى موجات التعبير ويدخل قاطعا فى الدراما بالتزيين والزخرفة ليُضعف من المشاهد الدرامية؛ ولذلك فإن تصويره فى المشاهد الدرامية تصويرا عامًا وليس تصويرًا مُحددًا بغرض احتوائه لعناصر الدراما، أو لعلّه ضوء على الصور وعلى خطوطها

بهدف تحقيق تنوعات تشكيلية يمكن أن تُحدث تنوُعًا طبيعيًا مقبولاً لخشبة المسرح وللشخصيات القائمة عليها. وكل هذا وذاك هو فى حقيقته وسائل عـــدة، بل ومسافات بين الأحداث تمنـــح إمكانات لا غير. فى لغة ماترلنـــك المسرحية كثير من الألفاظ العادية المستعملة شعبيًا فى كل يوم، دفْعٌ إلى زيادة جرعة الرثاء تبدو فى حوارات مسرحياته وبطريقة مباشرة؛ ولذلك تترك شخصياته كل الأشياء فى عالمها، تترك كل علاقات لها بالمصير؛ بينما هى فى الواقع المرئى تزيد من حجم الصراع وقوة المشاعر والأحاسيس فيه مع أنها تواجهه وتقف له بالمرصاد (فمثلاً شخصية ياجرين ليست لديها إلا أحاسيس بالقلق والشكوك). كل شخصية لا تعرف إلا الإبحـــار فى الوجد والانجذاب الصوفى. وكل حواراتها خالية من إعداد الإيقاع المحدد، لكن إحساسًا وقتيًا ولحظيًا هو المسيطر على هذه الحوارات والأحاديث.. كلماتها مُمزقة، متشابكة مرتبكة ومتحابكة، مباشرة، وصور الأحاديث لا أساس لها ولا تستند إلى قاعدة لغوية، لكنها تنبع جميعها من روح الشخصية والموقف الآنى لها. وصل ماترلنك إلى ورود وتعاقب يتلمس رثاء الوجد والبُحران عبْر أحاسيس متتالية مّتعاقبة تزيد من عالم الأحاسيس عند شخصياته.

ماترلنك هو أحسن الدراميين الذى أحسّ بحدود الفن عامة؛ لأنه شعر منذ القديم بأنّ الموت ليس هو القوة الوحيدة المسيطرة فى عالمنا، لقد حاول فى عمله المُعنون (أجلافين وسليسيت AGLAVAINE ET SÉLYSETTE) - كما يذكر فى مقدمة درامته هذه - أنْ يضيف إلى قوة وسلطة الموت جزءًا من الحب، يشمل الأخلاقيات أو السعادة، لكن ما يُضيفه لا يطيعانه فى نظرته، هذه الرؤيا نعثر عليها متكررة فى درامته التالية. فمسرحية أجلافين

وســليسيت يُسيطر عليها عالم الدرامات الأولـــى، لكنّ عالم الإحساس عنــد الشخصيات يبدو أكثر ثراءً وعُمقًا، بينما الحوار فيها أعظم اكتمالا عنه فى مسرحياته الأخرى. يبدو بوضوح التطور الإنسانى فى فن ماترلنك، فرؤيته أو نظرته إلى شخصياته قد سلحته بمصائر تعاملت مع تقنية واحدة من تقنياته، بينما لم تكن نظرة الشخصيات نفسها على هذه الصورة من البساطة، ولا كانت الصرخات التى تُطلقها الشخصيات تُعبر تعبيرًا حقيقيًا أو صادقًا عن أحاسيسها النفسية – السيكولوجية الداخلية حسبما أظهرها الديالوج المسرحى لهذه الشخصيات، ولذا فإن البدائية وبراعة المكر قد غيّبتا ملاحظة الحدود والواقع فى الدرامات. ذكرنا سابقًا أنّ الديالوجات – والحوار عند ماترلنك هما صانعا صيغة الأحاسيس فى مسرحياته، وأنه لا يُحمّلهما الظنون أو الشكوك فى الرغبة على لسان الشخصيات فى كلماتها الموسيقية، كما عند هابّل أو إبسن؛ لكنه يُسكت هذه الصيغ لأنها بسيطة فى أعماقها حتى إنها تشترك جميعها فى بدائيتها وسطحيتها إضافة إلى ما يظهر خلفها من سكتات هى ظلال الديالوجات والحوار بعينها. وبدلاً من أن يسعى إلى التعبير عن شخصيات مُعقدة غير بسيطة ومشاعر وأحاسيس مُركّبة لإثراء النصوص المسرحية (كما فى شخصية أجلافين)؛ فقد كان مضطرا إلى امتصاص هذا الصمت والسكوت بتغذية ديالوجاته وحواره أكثر فأكثر، حتى أصبحت الصيغ عنده مُقررة ومحددة. أحيانًا صيغٌ واسعة تحتل مكانًا عريضًا، إلى جانب رقتها ودقتها، وأحيانًا أخرى جاءت بتحليل مُرهق لأحاسيس الشخصيات. ولمّا كان ماترلنك قد حافظ على الجو العام حتى يُمسك بيده على الديالوجات ومسارها، فقد استغنى أحيانًا عن بعض هذه الصيغ، لكنه لجأ فى الوقت نفسه إلى اتساع مساحة الديالوجات، ومع ذلك فلم تتغير أهميتها عن ذى قبل.

هناك أيضًا تغيير فى فكرة المصير.. تبدو لحظة مهمة فى مؤلفه (الحكمة والقدر – LA SAGESSE ET LA DISTINÉE).. هذا الكتاب الذى يعلن فيه ماترلنك نقده على موقف المصير وقوة جبروته.. ليس هناك مصير لا يمكن مقاومته؛ فمصير الملك لويس السادس عشر LOUIS XVI(*) كان مصيرًا متأرجحًا، والقليل من نظرة مستقبلية منه، وبعض من النيّة الحسنة عنده كان سيُبدّل من مصيره ومن إعدامه شنقًا. وكمْ كان المصير عند نابليون مقررًا مُحددًا قبل حيويته ونشاطه المقرر من قبل. فى النهاية يصل ماترلنك إلى القديم عائدًا إليه.. إلى التراجيديات الكبرى، يبحث فيها عن الذى لا يمكن الهروب منه – المصير. يرى ماترلنك أنْ ليس هناك تراجيديا واحدة عندما يواجه البطل حقيقة المصير ويكافح ضده وفى مواجهته.. فالعداء أو التضاد أو المواجهة هو استمرار الكفاح والنضال والصراع، وهو ما يراه (الحكمة) على الدوام. هنا يخطو شكل جديد من الإحساس إلى عالم ماترلنك: الحكمة.. نوع جديد من الإنسان ومن الشخصيات المسرحية: الإنسان الحكيم(**) (لم يكن بالإمكان رسْم الشخصية أو التنبؤ بتطورها، لأنّ الأهم هنا هو إعلانها بالتعبير فى أدق معانيه، أو تقديم الانعكاسات الدرامية على الشخصية). إذن، فمَنْ هذا الحكيم؟ هو الشخصية السلبية، ومن وجهة نظرنا هو الشخصية المقرَّرة المحـــدَّدة من قبل: شخصية ليست تراجيدية.. وهــو هذه الشخصية

(*) لويس السادس عشر ملك فرنسا (١٧٥٤ – ١٧٩٣). نشبت الثورة الفرنسية فى عهده عام ١٧٨٩، حكم فرنسا فى الفترة بين أعوام ١٧٧٤ و١٧٩٢، وأعدم فى عام ١٧٩٣– المترجم

(**) الإنسان الحكيم: هو شخصية درامية تتوافر فيها الحكمة + التدبّر + الحصافة + التبصّر فى عواقب الأمور – المترجم

التى تُعطل وتُعرقل من التراجيديا فى حضورها على خشبة المسرح التى مهما حدث بجانبها أو حولها من وقائع وأحداث؛ فإنها لن تكون شخصية تراجيدية على الإطلاق. وهى الشخصية التى أحضرها ماترلنك فى إحدى شخوص مسرحه (أنطونيوس بيوست ANTONIUS PIUST)، وهى شخصية أوديبوس التى لا تواجه الكارثة التى تحلّ بها، لأنّ الحكمة والحصافة بعيدة بُعدا شاسعًا عن الآلام والمعاناة، فالحكمة لن تسعى ولن تناضل لتخترق الصفوف إلى الأمام فى المقدمة، لأنّ نظرتها إلى الحياة لا تُنبئها بقدوم الكارثة. يُعتبر ماترلنك – وباستثناء چورچ برنارد شو – هو أول من أعلن وبكل قوة، عن القوة المُدمرة الأخرى للتراجيديا وسنجد عن كُل من هاوبتمان وشنيتسلر تطورًا مماثلاً للفكرة نفسها. لا يتعلق الأمر هنا بالسخرية أو الكلبية الشّاكة، لكنه يُوضح أنّ نموذج الإنسان فى هذا النموذج الخاص من البشر مهما كانت قوّته وخصوصيته؛ فإنه لن يتحول مطلقا إلى التراجيدية. فالتعليمية والمذهبية الرومانتيكية جاءت فى تدميرها الأخير.. الاعتراف بكل ما هو حاجة وحاجات.. وضْع البطل الرومانتيكى فى كل المواقف حسبما يقتضى موقف من المواقف؛ تعديل قيمه الروحية وفق ما يحدث للشخصية من أحداث. شىء يشبه المزاج العام فى تراجيديات يوريبيديس، ويُعزز المحادثة الأخيرة بين (ثيثيوس وهيراكليس – THÉSZEUSZ، HERAKLÉSZ) والذى دمّر التراجيديا التى كتبها أفلاطون فى شبابه بأنّ الديالوج الجديد فى الفن لا يمثّل فخرًا للإنسان؛ فالحكيم هو سقراط شبه آخر يتحتم ذكره يختص بهذه الأحاسيس.. وهو ما جاء بدرامات الحكايات فى آخر أعمال شكسبير من حيث توافر أو عدم توافر إمكانات التراجيديا. فشكسبير فى اللحظات الأخيرة من مسرحيتــه (العاصفة THE TEMPEST)

يقرر لبطله بروسبيرو PROSPERO: "الحكمة الوحيدة الباقية" التى ترتكز إليها بصفة قطعية كل حوادث خشبة المسرح. تحويل العمل إلى الأفلاطونية.. بمعنى تدمير التراجيديا.

هذا التطور لم يأخذ طريقه العملى عند ماترلنك فقد بقى نظريًا، حتى أضحى بسيطًا لا يحتوى إلا على حكاية أو قصة من القصص (وحكاية آريان واللحية الزرقاء ARIANE ET BARBE BLEUE) هى الاستثناء الوحيد التى نجد فيها شكلاً من أشكال الأحاسيس. فالباقى من أعماله يلمس الأحاسيس عن بُعد ثم يتضاءل كما يتضاءل ضوء الشمعة رويدًا رويدًا، نلحظ بأعيننا ونسمع بآذاننا الغناء والموسيقى لكننا لا نصل إلى الدرامية (يمنحنا ماترلنك كلمات أوبرالية ويُحذرنا فى الوقت نفسه من ضرورة الفهم أو الارتكان إلى علاقات أو اتصالات فى أعماله الفنية). مسرحيته (مونّا ڤانّا MONNA VANNA) هى الدراما الأولى والكبرى التى تحمل أحاسيس جديدة فى صُلب الدراما. فنور هوروس HORUS يمتلئ بالغنائية، ولمّا كانت الدرامية تحاول مصاحبة هذه الغنائية والقصائد الشعرية بالأحاسيس؛ فقد برز التضاد والصراع بين الغنائية والدرامية ليس فى الحادثة بل بين الشخصيات وبعضها. لم يحسب ماترلنك بدقة المتتابعات أو المتتاليات نتيجة هذا التضاد؛ فهو يتطلع إلى تضمين عمله الدرامية، بينما هو يُنكر كل عناصر الدرامية (وهو ينظر إلى النموذج التراجيدى فى شخصيته أنتيجونى وحدها). الأشكال النابعة من الأسباب واحدة لا تتغير، كما فى الأعمال المسرحية القديمة الأولى التى تضع جديدًا بدل حاجات غير أساسية، لكنها أكثر روعة وألمعية، مع أنها تضع العقبات تلى العقبات فى طريق الدرامية؛ وذلك لأنّ المشكلة تتحدد فى تراجيديا الحب

وتتحدث عن التطور الروحى عند الشخصيات، وهو ما يقتضى وضع الشخصيات فى مواقف مُعقدة غير سلسة، ولذلك تكون النتيجة: تحول هذه الشخصيات إلى حدة أشدّ أمام اللا انسجام وفى مواجهة تنافر الأصوات الذى يكتنف الديالوجات. أضف إلى ذلك الرؤية (الدرامية الضد **ANTITRAGIC**) كحاجة من الحاجات عنده، بينما الحكاية أو القصة الدرامية تسير فى أحد أجزائها مع المتضادات وتخلط الأمـــور والأحداث فى بُعد عن فلسفة الدراما عدة مرات أخـــرى، لأنّ الأحاسيس هنا لا تنبع من أساس درامى هو القاعدة والأصل؛ ولذلك فلن تكون النتيجة فى النهاية غير خشبة مسرح خاوية وفاقدة لهذه الأحاسيس. إذن يفقد ماترلنك وحدة الجو العام. كل ما يجرى فوق هذه الخشبة مُزعزع وضعيف وغير مستقر وعاجز عن ضبط الأحاسيس والعواطف، وافتراقٌ فى العلاقات والاتصالات. لا تبقى إلا مشاهد غنائية كبيرة وتزيين جمالى أخّاذ يحاول التأثير هنا وهناك عبْر المشاهد المسرحية. لمّا كانت هذه الأحاسيس تفتقر إلى القوة وإلى الوحدة؛ فإن الصورة لا تعدو أن تكون خالية غير مؤثرة بل وأضعف استقلالية عن الصورة القديمة الأولى. كل جزء – فى المسرحية – يتشابه مع الجزء الآخر ويتتبع أصله ونسبه.. فى كلمة واحدة: فكل العمل الفنى يقترب من نوع الأوبرا، صور جمالية زخرفية تُعرض فى غنائية كأنها تنعكس من فانوس سحرى **PROJECTION** أو عرض صور متحركة على شاشة.. لعل الصورة تعرض أسس فن خاص هو فن الأوبرا، ليُصبح الهدف الأول هو الاقتراب أكثر إلى هذه الصورة الأوبرالية. خصّص ڤاجنر الدرامات الموسيقية عنده لتُعلن عن الأساس الغنائى الذى يكشف عن الروح والنفس الداخلية عبْر علاقة قوية مع جماهير دور

الأوبرا، وهو ما فطن إليه ڤاجنر متأخرًا؛ لأن هذا الكشف عن الروح والنفس لا نعثر عليه فى أعماله الأولى، ولذلك فمن الصعب توافر فروق بين الرجلين. فكل تطور عند ماترلنك يأتى معكوسًا أو مقلوبًا عند ڤاجنر.. يبدأ ڤاجنر بالدراما الموسيقية لينتهى إلى الأوبرا. لأنّ ما يلى ويتبع مونًا ڤانًا – ماترلنك عادة ما يفقد الوحدة والدرامية، فضلاً عن سيرها واتجاهها إلى الشكل الأوبرالى فى صورة قوية.

(٢)

كان تأثير ماترلنك تأثيرًا قويًا. فقد ظهرت فى أعماله نظرية الدراما الشعرية الحديثة، وخطوط درامية تاق إلى إبرازها الشاعر الذى ابتعد عن الطبيعية أو أبقى عليها بكثير من عدم الاقتناع أو التسليم بها، لأن أعماله تُبرز هذه المفارقة فى التعامل مع الطبيعية وتأثره بها إلى حد ما.. كذلك كانت الحال نفسها من الطبيعية عند أقرانه من الشباب ڤان لاربرج، بول إرنست، ڤيلهلم ڤون شولز، وكذلك الغنائى الدقيق العميق و.ب. ييتس(*). أُطلقت على كتاباتهم كتابات ماترلنك، كتابات طبيعية؛ فقد حاولوا اقتفاء آثار هاوبتمان وستريندبرج خاصة تقنياتهما الفنية؛ كما يظهر فى أعمال مثل إلجا، وهليوس **ILGA, HELIOS**

(*) وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ – ١٩٣٩) WILLIAM BUTLER YEATS، شاعر وكاتب مسرحى أيرلندى. حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢٣. أهم أعماله الدرامية: إنشاء مسرح أبى ABBEY عام ١٩٢٢ وإدارته حتى وفاته بمساعدة ليدى جريجورى، إدوارد مارتن , LADY GREGORY EDWARD MARTIN. أولى مسرحياته الشعرية – الكونتس كاتالين ١٨٩٢ – THE COUNTESS KATHALEEN – المترجم.

فى المراحل الأولى، كما فى دراما HUSVÉT – PÅSK – عيد الفصح EASTER فى المراحل الأخيرة التى تُمثل العصر تمثيلا أمينا وصادقا.. كان أسلوبهم السائد هو أبيزود قصيرة ليس إلا. هؤلاء الشعراء من الإنجليز، والإيطاليين والألمان كانوا النخبة التى تأثرت بماترلنك، بعضهم كان أكثر تأثرًا من البعض الآخر حتى انمحت هذه التأثيرات تمامًا من أعمالهم؛ فقد استهوت المشكلة الفنية فى الدراما كلاً من أوسكار وايلد، وجابرييل دانانزيو. وصل الاثنان إلى شاطئ ماترلنك الفكرى الأدبى على قدم المساواة معه، وكذلك الألمانى هوجو ڤون هوفمنستال فى نماذجه الأوبرالية، وقد ذهب فيها إلى الاستقلالية عن ماترلنك، فهو يرفض تقنياته لأنها لا تزيد عن كونْها وسيلة لإبراز مزاج الشاعر من بين وسائل عديدة أخرى، مع أنها ليست من الأهمية بمكان. كان هدفه متعارضًا تمامًا مع ماترلنك؛ فقد أراد هوفمنستال الاقتراب من عنصرى البداية الفنية وأحاسيس الحياة؛ اقترابًا يُنبئ عن قرابة بينهما وتعاطف شعرى بين العنصرين، ولذلك يبقى هو الشاعر الوحيد الذى أظهر محاولات الارتفاع والصعود بالأسلوب إلى أعلى قيمه وحدوده.

لم يكن أوسكار وايلد كاتبًا دراميًا حقيقيًا، باستثناء درامته (سالومى SALOMÉ)، وحتى هذه الدراما بكل زخرفاتها وجمال إيقاعاتها التى أعجبت الجماهير لم تحتو على الصراعات الدرامية. فدرامته الأولى: (دوقة بادوا THE DUCHESS OF PADUA تقليد مدرسى للدراما الإنجليزية فى العصر الإليزابيثى، وقد أطلق عليها دراما اجتماعية تعتمد على تذّكر أحداث ماضية والتحدث عنها REMINISCENCE على غرار درامات ديما. أما

ساردو(*) فقد حوّل بعض قصصه إلى شكل الدراما (مسرحية: أهمية أن تكون جادًا BUNBURY – THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST) هى كوميديا ونكتة صالونات وباروديا تهكمية ومحاكاة ساخرة يحاكى فيها أسلوب أحد المؤلفين على نحو يُثير الضحك والهُزء. هى مسرحية ضاحكة لكن بلا أى معانٍ. نعلم من زملائه وأقرانه الفرنسيين الباريسيين كم أمتعت الجماهير هذه الزخرفات التى امتلأت بها شخصيات (سالومى)، حتى كانت سالومـــى تتبدل بين كل عرض وآخر، كما تتبدّل أحوالها، وبيئتها حتى كادت تختلف المسرحية كثيرًا عن أصلها القصصى الأول؛ فالشخصيات فى (سالومى) مرسومة بقلم ماترلنك أو بريشتة إن صحّ التعبير، ككل شخصياته فى مسرحياته الأخرى، وبما يتوافق مع المصير الأخير لكل شخصية حسب حاجاتها وتطورها. لكن أوسكار وايلد لا يقف عند النقطة والحاجز الذى وصل إليه ماترلنك، لكنه يحاول فى رسم المواقف والشخصيات التعبير عن الحالة الروحية المُعقّدة عادة باحثًا عن الأسباب الحقيقية التى تدفعهم إلى البساطة والبدائية. كل شخصياته – باستثناء شخصية هيرودس – تحمل خصائص بقية الشخصيات الأخرى نفسها، لكنها تختلف فى نهاياتها قوة أو اندفاعًا؛ لذلك ترتفع عناصر التركيز والتكثيف عند ماترلنك استنادا إلى ما يحمله من خطوط درامية تلتحف بها صورة الخداع والوهم والنسج الكاذب **ILLUSION**. فشخصياته تخطو على خشبة المسرح فى وضْع مكتمل، وفى

(*) فكتوريان ساردو VICTORIEN SARDOU (١٨٣١ – ١٩٠٨)، أحـد كُتّـاب الـدراما الـشعبية الفرنسية. أهم دراماته: الطلاق DIVORCONS مسرحية كوميدية نثرية فى ثلاثة فصول كتبها عـام ١٨٨٠، مدام سان چن MADAME SANS GÊNE كوميدية كتبها عام ١٨٩٣ فى ثلاثـة فـصول أيضًا – المترجم

بساطـــة بدائية، نموذج أحداثهم لا يعتنى بالتطور قدر ما يستهدف اكتمـــال مصائرهم؛ وهذا هو سبب العجلة فى التكثيف الذى يسود المشاهد المسرحية، فماترلنك يستعمل اللغة فى سالومى ليس فى أجزائها، ولكن بهدف إحياء روح هذه اللغة وإحلال بواعثها الموسيقية، فمعانى الكلمات توجد خلف هذا الشكل الزخرفى التزيينى الذى ارتضاه لمسرحياته. خرجت هذه الصور نابعة من رؤية ماترلنك وحده، فالشخصيات تتحدث مع بعضها عن أمور وأغراض مفهومة وغير مفهومة؛ ولذلك يُعِد ماترلنك المنولوجات المتضافرة مع بعضها ليُعلن بريقا باهرا للكلمة عبْر الاستقلالية التى يضعها فى كل شخصية وفى مواجهة رغباتها ونواياها، لنصل إلى الإحساس بالسباق بين العاملين.. الاستقلالية والرغبات والنوايا (مثال: عند سالومى والشاعر المُلهم – الرسول، وبين سالومى وهيرودس). أما اللغة عند وايلد فهى أشدّ إيقاعًا وأعظم إتقادًا وعُنفًا وأكثر اتساعا من زاوية مساحتها فى النص المسرحى، تكاد تتعادل فى هذا المضمار مع اللغة الماترلنكية، فهى فى جزء منها تدفع بطبيعة رسم الشخصية، وفى جزء آخر منها تدفع إلى الانطلاق. فماترلنك هو المُحلل النفسى المُهتم بمحاولات تحليل الشعر الحر كواحد من تلاميذه. أما وايلد فهو الأكثر التصاقـــًا واعتمادًا للتقاليد والموروثات، يميل إلى القديم والمهجـــور المُمات ويقع تحت تأثير سوينبرن.. لغته وإيقاعاته تبعد كثيرًا عن كل إمكانات الحياة مثل ماترلنك، لكنها مع ذلك تصبح أكثر قوة واعتمادا، وأعظم حماسة، وأعمق حُزنًا وإثارة للشفقة، ولذلك فالصور فى مسرحه تقف فى محل اللغة المُجردة، كما لو كانت مقبلة من عالم الطبيعية ما يُعرضها إلى الأخطار فى بعض الأحيان، كما هو الوضع عند ماترلنك.

فى درامات ماترلنك كل مشهد يحوى الدرامية، ومع ذلك فجميع المشاهد تقف بعيدًا عن الدراما الحقيقية الخالصة. ذكرنا قبلا الفروق بين الدراما عند ماترلنك والقصيدة القصصية عنده؛ "فالحادثة" تبقى حادثة قوية لكنها لا تصل إلى العمومية أو الشمولية. بينما تقنية الشخصيات عند وايلد لا تُمثل فى الواقع نسيج الحياة اليومية الروحية رغم سيطرتها على الشخصيات، اللهم إلاّ بعض الاستثناءات عند شخصيات مُصابة بمس أُحادى وتؤثر تأثيرًا محدودًا. سالومى وهيرودس يمثلان المنظور السببى للتقنية عند وايلد إلى جانب الانحراف الخاطئ غير الصحيح المُضاد لرغبات كل منهما.

صورٌ وموسيقى: هذان هما أساس التأثير عند سالومى، فيهما تكمن القيمُ والتطور. هذه الصـــور (التى تشبه الكلمات والمواقف وانصهارها فى بوتقة واحدة عند ماترلنك) أحيانًا ما تكون صورًا درامية يتعامل معها الإنسان أو الشخصية باعتبارها تراجيدياه الخاصة. فحينما تبتسم سالومى للشاب السورى؛ فإن إيقاع كلماتها يحمل فى الوقت نفسه كل تراجيديا هذا الشاب ومأساته.. ثم، الانعكاسات الملنخولية على هيرودس: "سفاسف وهراء وسلوك أحمق نراه ونُخمنَ شيئًا أو معنى لهذه الانعكاسات .. ونكاد نقول إنّ لطخات الدم هِى أكثر رحمة واعتدالا من نبات البنلة". كل الكلمات التى تُقال، وجميع الإيماءات التى ترافق الكلمات تنبئ عن الرغبة، والخوف، والعذاب، والألم للشخصية لتُجسد التعبير عن الصورة على خشبة المسرح. هذا التلوين الدرامى يأتى أكثر كثافة منه عند ماترلنك، حتى ولو كان فى انفصال انتقائى؛ لأنّ كل صورة ليست كاملة، والصور تُسيطر من خارج الدرامية: هذه الصور جميلة من زاوية الآداب لكنها صور خاوية لا تقدم المعنى، أو أنها صور منفصلة عن الدراما تضع الزخرفة

المستقلة والتأثير الزخرفى التزيينى فى أولى أولياتها وبقوة كبيرة. تأخذ الزخرفة تعبيرات مباشرة عند وايلد تتجلى فى الديالوج، بينما هى عند ماترلنك تنعكس فى الحديث والحوارات، بما لا تتيح إلا رؤية واستشعار ظلالها وانعكاساتها. وهنا، وعلى هذه الحال يعيش الديالوج والحوار فى حياة تركيز وتكثيف. استعمل وايلد الصنعة بينما هذه الصنعة؛ (والمهارة) عند سوينبرن هى نفسها حصيلة الشعر "البرناسى" صاحب أعلى الوسائل الزخرفية. لا تُعطى هذه الحصيلة كتابات تفصيلية للعمل الشعرى أو الفنى، لكنها تعرض صورا سريعة مقتضبة فى الزمان والمكان تأتى خلف بعضها ويطارد بعضها بعضا فى سرعة فائقة ووفق ما يرد فى العقل. يمكن أن تكون الصورة على هذه الحال أو هذه الوتيرة – أن تكون صورة درامية – مثلا عندما يُعدد هيرودس كل الهدايا والثروة التى يعتزم إهداءها إلى سالومى حتى يوقفها عن رغباتها، فهى لحظة وصورة درامية مناسبة تنعكس على سالومى لكنها لا تزيدها إلا عنادا ورفضًا، لكنها – على كل حال – صورة لاتحتاج إلى الدرامية؛ لأنها – على وجه الخصوص – تنبع من أسباب زخرفية تزيينية تقذف بها إلى الوجود، فقد تكون لحظة فى لحظات الصورة دعت إلى استمرارية الدراما؛ وهذا هو الخطـــر عينُه عندمـــا تختنـــق الدراما ويُرمـــى بها بين أحضان الكلمـــات والحوارات الجميلة.

(٣)

ما جاء بعد ذلك تباعًا عند دانّانزيو علامة أخرى من علامات الخطر. بعض دراماته فى بعض الأزمان درامات حقيقية مرسومة رسمًا دقيقا يستند إلى التراجيدية، تتعامل الشخصيات عنده بكل حزْم مع الكلمات والصور. يقف دانّانزيو – روحيًا ونفسيًا – بين وايلد وماترلنك، بين الشاعر والجمالية

فى وقت واحد. ليس فى داخله ما يتشابه مع حقيقة الشعر، كما عند ماترلنك، بينما الهدف عنده – على الأقل فى بداياته الأولى – يستند إلى الإيقاعات والبُقع اللونية التى بحث عنها وايلد دائمًا. لم يرغب وايلد قط فى كتابة الدراما؛ بينما دانّانزيو الذى كان شاعرًا غنائيًا موهوبًا – مثله تمامًا – ركّز جهوده فى البحث عن ابتكار التراجيديا الحديثة. ولمّا لم تكن هناك الرؤية، والنظرة العالمية التراجيدية آنذاك، فقد بدأ دانّانزيو التراجيدية من الآداب ومن الفنون وليس من الحياة، ولذلك فكل فنونه انتقائية مصدرها عناصر مستمدة من اصطفائيات مختلفة. وقد استعار وايلد من سوينبرن وفلوبير وموباسان، ومن الرافاييلية(*) المتقدمة كثيرًا من هندستها الفنية اللونية. ودانّانزيو الـذى يخلط قصصه بتأثيـرات أعمال موباسان، وبورجيه، وفلوبير مـع خصائص الغنائية فى كتاباته والدراما الإغريقية الأولى، يصبح التلميذ المخلص لأعمال فـاجنر. يأخذ دانّانزيو معتقد المصير بشكله الطبيعى لكنه يُبقيه عنده فى أعماله كوسيلة أدبية فقط. وصل كل من هابّل وإبسن إلى قرابة وعلاقات اتصال بينهما وبين الإغريق ودراماتهم.. علاقة عدم الشفقة التـى لا تلين حتى تصل إلى نهاية القدر وختامه ومن ثم القبول بهذا المصير. أما عند دانانزيو فالقدر التراجيدى سببه الخبرة الإنسانية، أسلوب فقط، من أجل الحصول على الجمالية ومن أجل جدود الخطوط القوية المانعة، ولذلك فهو أسلوب يلتقى مع الرثاء وأجراسه العلنية، خصوصًا أنّ السعى والحصول على الجمالية القديمة والرغبة الاصطفائية تحاول فى كل عصر الاندماج مع

(*) نسبة إلى الرسام رافاييل (١٤٨٣ – ١٥٢٠)- RAPHAEL أحد أعظـم فنـانى عـصر النهـضة – المترجم

الفنون ولا يكفيها التلامس مع التراجيديا الإغريقية أو الوقوف إلى جانبها فقط. والواقع أنّ تحليل الأعمال أثبت أنّ المُعتقد الأدبى لا يمكن بأى حال أن تكون الأعمال فيه أساسًا قويًا للتراجيديا؛ لذلك يستعير دانّانزيو مصطلح المثالية **GESAMMTKUNSTWERK** الذى يعنى مجموع عمل الأسرة الفنية، والعلاقة هنا هى مناط القول تحديدًا. يؤيد ذلك العمل المعنون (النـــار **IL FUOCO**)؛ لأنّ الأهمية فيه وفى متتابعاته ومتتالياته تتعلق بالتأثير الزخرفى الكبير، وفى بساطته، وفى قوته الكبيرة وعمقه المحدود كما كان عند ماترلنك وكما كان عند ڤاجنر فى الجو الروحى وإمكانات التعبير المتلاحقة، لينتقلَ إلى اتحاد بمساعدة الفكرة الأصلية الأولى، حتى إن لم يكن شعرًا دراميًا، فإن النتيجة هى الوصول بالعمل إلى الوجود. ويبقى تنافر الأصوات واللا انسجام فى أسلوبه وحدوده علامة زخرفية عندما أراد دانّانزيو استعمالهما تعبيرًا عن الأحاسيس. هنا تغيب شراكة الخبرة المميزة للحياة الاجتماعية البسيطة بين إرادته ورغبته الأولى فى التعبير بوسائل الصراع الدرامى؛ ولهذا كانت البدايات واضحة فى معالمها الأولية، وهى أنّ تطور الطريق عند ماترلنك قد وصل إلى نهايته، وأن الطريق عند وايلد قد خرج من ساحة الدراما ليقود إلى الأوبرا دون الموسيقى فى خط مستقيم. هذا التجريب فى الأسلوب كان تجريبًا مثاليًا ومؤيدًا: تجريب أدبى يتسلم كلمات صالحة ومتناغمة مع الأوبرا، لكن خارج النتائج التى تقود إلى تطور الدراما.

تـــركزت رؤية دانّانزيو فى التعايـــش مع ما بين القديـــم والجديد فى الفردانية بالانتقاء والاصطفاء، مثل شكله فى الفن، وكما هى عند ڤاجنر هنـــاك، وهنا عند نيتشة فى تحليل الخـــارج وأعلى من التفسير والتأويـــل

"ÜBERMENSCH" – الإنسان الأعلى، يقع دانّانزيو تحت هذا التأثير. فأولى دراماته التى اعتقد فيها أنه عثُر على الحياة اليومية المعاصرة، أو أنه أراد أن يشاهد ويرى إبداعه الزخرفى، لم تأت بجديد، لأن إرادته ودأبه وتأثيراتهما كانا قد سبقا عند إبسن وهاوبتمان فى عمله الأخير (الجيوكوندا)؛ فقد بدأ حياته الدرامية – وقد يكون لهذا البدء دوره المهم فى تطور الدراما من وجهة نظره هو – محاولاً أسلبة الأخلاقيات بين الحياة اليومية وأحوال الناس المعاصرة بالكتابة الدرامية. كانت المحاولة هى الأولى – تجريبيًا – للكتابة والتعامل مع السقف العالى التراجيدى للحياة. بحث دانّانزيو مرارا عن أسئلة عصرية حديثة كبرى بغية الوصول إلى صياغة تراجيدية نهائية وأبديـــة لميلاد نموذج إنسانى يعم البشريـــة، فى تراجيدياه الأولى (المدينـــة الميّتة LA CITTÀ MORTE). نجد شخصية تاريخية جريئة تتطلع إلى معرفة أشياء غامضة فى الماضى التاريخى، فى (الجيوكوندا) يطرح العلاقة بين الفن والفنان فى الحياة وفى الأخلاقيات. فى (المَجْدَلة[*] LA GLORIÁ) تكشف عن رجل السياسة والدعاية؛ هى الأولى من بين دراماته الأقرب إلى مثاليات دانّانزيو. أراد تضمينها البساطة ما دام عدد شخصياتها قليلاً، لذلك حقق لها أحداثًا رمزية للغاية. فى عمله (قبور أتريدا ÁTREIDA – SIROKAT) استهدف فى مضمونها تراجيديا ليونـــاردو LEONARDO الذى بُعث من قبره؛ لكنه كان مضطرًا لأن يتبعْ خاصية معينة ليحاول إعادة الحياة من جديد.. حياة وعالَم يُعبّر فيه الشعر والفن عن الحقيقة وحدها، وليس عن الحياة التى عاش فيها أجاممنون، وكليتمنسترا KLÜTAIMNESZTRA، وكاساندرا KASSANDRA الذين أخشّوا فى مباشرة الحياة وكأنهم شخصيات حقيقية فى

(*)LA GLORIÁ : أحد تسابيح ثلاث تُستَهلُ كل منها بـــ(المجد لله) – المترجم

هذا العالم. لكن هذا العالم، الذى كان نموذجًا لعالم شُيّد على شكل هندسى وفقا لشروط معينة، قد فقد كثيرًا من حاجاته ومشروعياته العامة الشاملة.. هذا العالم لا يحتمل التعامل مع التراجيديا المقبلة والمنبعثة من الرمز، ليقود إلى لعنات أتريدا. وكان لا بد من ظهور صديق ليوناردو، والشاعر، وزوجته الضريرة "أنّا"، وإلى إفساح مكان - فى المسرحية - لوقائع الحب بين الشاعر والأخت الكبرى لليوناردو حتى إذا ما صدمت اللعنة هذا الحب (الذى اعتبره ليوناردو ذنبًا وعارًا) لم تُصبه اللعنة وحده بل وعمّت كل من حوله، لكن كل هذه الأحداث والوقائع المسرحية والأسرار الخافية كانت من التعقيد بمكان، خاصة وهى تخرج فاقدة التقنية الاصطناعية. عالم الجيوكوندا أكثر اقترابًا من الحياة، لكن فى اللحظة الفاصلة فى الدراما عندما تكون الزوجة، والموديل؛ إذْ يتصارع الخير مع الفن ليقف كل منهما فى مواجهة الآخر لإبراز نضال الفنان من أجل انتصار روحه الفنية، يفقد الفن قوته فى اللحظة نفسها. هذا المشهد الكبير مليء بالعبارات الفارغة الخالية من التعبير، وهـو يجرى على طريقة ساردو. وهنا وعند هذا المشهـد، والموقف، تنتهى الدراما حقيقة.. نهاية زخرفية وفصل مسرحى مؤثر وأخير لا مكان له ولا ذوق أو طعم يبدو عليه، ولا تبقى النهاية أكثر من تمثيل ممثلين يحاولون إنقاذ ختام المسرحية. فى مسرحية (المَجْدَلة) يختفى التصادم والتعارض من الدراما كما نوّه عنه الكاتب فى بداية المسرحية.. زمن قديم وزمن جديد، هما عنصرا الإبداع، والهدم والتخريب. التصادم بين القيصر برونتى **CESARE BRONTE**، وروجيّرو فلامّا **RUGGERO FLAMMA**، وتبـدأ فى الفصل الثالث دراما جديدة، فبعد الانتصـار يبدأ التريبيـون **TRIBUNE** فى الدفاع عن الحقوق العامة للشعب، ولا تستطيع شخصية روسًا **ROSSZA**

تحقيق رمز النصر إلى شخصية كومنينا COMNENA.. إنها تدفعها دوْمًا إلى الأعلى فالأعلى حتى تنتهى فى النهاية إلى السقوط رغما عنها، وتُدَمَّر تدميرًا فاجعًا. هذ هو نموذج الدراما الجديدة التى تحمل بين جوانبها الجمال، والدرامية، لكنه جمال شاحب ودرامية فارغة، وكلمات كبيرة ضخمة تنطق بها كومنينا فى وضوح باهر، وعبارات مجازية استعارية.

هذه العناصر مثّلت كل قيم هذا النوع من الدراما الذى أبرز فى الوقت نفسه اكتشاف الجماليات فى الغنائية. فمنذ عصر إبسن كان داّنانزيو أكثر تكثيفا للدراما من إبسن. لقد انتقلت الحياة إلى عالم اللونيات فى الحياة الحديثة. فى (الجيوكوندا)، وفى قاعة من قاعات الصَّهر الفنى فى مدينة فلورنسا FIRENZE تتحدث الشخصيات المسرحية بينما كل المدينة الايطالية تتلقـــى التأثيرات اللونية الرائعة. فى مسرحية (المَجْدَلة) تتلقى الجماهيـــر والمجاميع من الناس – والبشر عناصر فنون التصوير والعناصر الموسيقيـــة التى غابت عن حياتها طويـــلا. وقد سهّلت هذه الإبـــداعات عـــلى داّنانزيو – أحيانًا – إضافة الثقافة التجريدية وعناصرها، لتحقيق وتأسيس الأحاسيس الفنية للدراما وللفن معًا.. هذه الأحاسيس البلورية والمتراصة إلى جانب إخوتها والتى حملتْها شخصية "أنّا" (فى المدينة الميّتة) وحملّتها شخصية كاسّاندرا فى مواجهة مع شخصيته سيلـــڤيا سيتّالا SILVIA SETTALA – (فى الجيوكوندا) والتـــى أحسّت بقرابـــة الإحســـاس والمشاعر بين يدى تمثال ڤـــاروشيو VERROCHIO مع أنه تمثال صنعه النحـــات. وطبيعى أن تكون (اللغـــة) المسرحية لداّنانزيو عند الباريسيين أقل مباشرة منها عند اللغة الشعرية الإيطالية.. صحيح أنها كثيرًا ما تتضمن رثاءات فارغة، لكنها احتوت فى أماكن كثيرة من الدراما على مواقف منفصلة معزولة أدّت فى النهاية إلى إسماع صوت الرثاء الحقيقى المُثير للشفقة.

يغيب (الأصل) أو (المصدر) كثيرًا فى درامات دانّانزيو الأخرى، ففى مسرحياته ذات الفصل الواحد (حُلم فى صباح يوم ربيعى **SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA**)، (حُلم فى غسقِ الخريف **SOGNO D'UN TRAMONTO AUTOMNO**) خيال وفانتازيا زخرفية على طريقة أسلوب كل من ماترلنك، ووايلد. فى المسرحيات الكبيرة عنده من بينها (فرانسسكا دا ريمينى **FRANCESCA DA RIMINI**) تعجز المسرحية وسـط أحداثها التاريخية عن الالتصاق أو حتى الإيحاء بوجود الصـراع الدرامى. لذلك يأتى اعتراف باولو **PAOLO** بذنوبه أمام فرانسسكا وفى مواجهتها وجهًا لوجه، مشهدا مؤثرا كأحد أحكام الله الحتمية، وبعده – وكأن لم يجْر المشهد تمثيلا أمامنا – تبدأ دراما العشق والحب. تقع دراما الحب هذه فى مشهدين كبيرين، وكل مشهد يفتقد الدرامية، التى تفتقدها الشخصيتان العاشقتان فى الوقت نفسه. إذن، فليست هناك علاقة درامية أو اتصال درامى يربطهما حتى يصل الزوج إلى تدمير الزواج وتحطيمه. فالمشهد الأول يجمع بين القراءة والخيال الزُخرفى: موضوعه مشهد دانتى **DANTE**(*). حدّد دانتى بدايته مُسبقا من نقطة يبدأ عندها حياته إذْ يتحتم عليه الوصول إلى مكانة لائقة به وبفنه، بينما يواجه خداعات وأوهامًا وتوهمات فى طريق الحياة تعترض أهدافه ومراميه. هنا نعثر على تقنية الفسيفساء الخشبيـة – التلبيس **INTARSIA** التى استعملها دانّانزيو مؤخرا: الدراما تُعوزها الحماسة، ولا تحتاج إلى ما قدمته من مناظر جميلة مُتراصّة. وهذه المناظر تتبع المشهد فى افتراق غير متسلسل ولا يخضع للحاجة إلى الاتصال أو العلاقة، إذ المطلوب فقط إبـراز الجمالية

(*) دانتى اليجييرى DANTE ALIGHIERI (١٢٦٥ – ١٣٢١)، كبير شعراء إيطاليا وصاحب ملحمـة (الكوميديا الألهية – DIVINA COMMEDIA) كتبها ما بين أعوام ١٣٠٨، ١٣٢٠– المترجم

وثراء المناظـــر والديكورات. (فى آخـــر دراماته فيدرا PHAEDRA ركّز على كل ما يُطيح بالدراما، وبالسيكولوجيا، وحتى بالغنائية الزخرفية الماترلنكية أجزاء وكِسْرات إلى جانب بعضها وما هو ليس بأوبرا بأى حال من الأحوال). فى المشهد الثانى قبل الوفاة، يكون المشهد أكثر مباشرة وأغنى شعرًا، لكنه لا يتعادل مع مشهد الحب الأخير فى بيلياس ومليزاندا وليكون أضعف منه. ودانّانزيو الانتقائى لشخصية دانتى يستعمل فى مسرحيته التابعة التالية (ابنة چوريو LA FIGLIA DI JORIO) خرافات ومعتقدات لا عقلانية شعبية لا تمت إلى الحقيقة أو الواقع فى شىء حتى يعطى للمسرحية حادثة خاوية وفراغًا غير حقيقى إضافة إلى شمولية سطحية بدائية. هذا العِتق وهذا القِدَم والأثرية التى تبحث فى شئون متعلقة بثقافة العصور والحياة القديمة، إلى جانب كورس كبير ومتضخّم لا يساعد فى شىء مهم فى الدراما، غير أنه يُظهر الشكل الأوبرالى فقط، يُظهـــر طريق الكاتب الدرامى دانانزيو تتابع السقطات تلى السقطات. أما دراماته الأخيرة فلم تكن مثيرة أو عجيبة، حتى ولو أثّرت وحدة الأحاسيس الغنائية على بقية الأحداث الأخرى المجاورة لها، لكنها على أقل تقدير أعطت تأثيرًا قويًا للدراما إذا ما عددنا الدراما نوعًا من أنواع الأوبرا (كما فى مسرحية السفينة LA NAVE).

(٤)

شعرَ الشاب هوفمنستال(*) بالحياة أكثر من أقرانه من الكُتّاب الدراميين. فقد شغل نفسه بمحاولة القضاء على فكرة التجديد والتعبير التجريدى واللوحة

(*) هوجو فون هوفمنستال (١٨٧٤ – ١٩٢٩) HUGO VON HOFMANNSTHAL، نمساوى، كتب درامات فى سن السابعة عشرة. أعاد كتابة مسرحية (كل إنسان من القرون الوسطى عام ١٩١١– JEDERMANN). أهم دراماته: إلكترا ١٩٠٣، السيدة أرياد فى جزيرة ناكسوس ١٩١٢، البرج ١٩٢٠ ELEKTRA , ARIADNE AUF NAXOS , DER TURM – المترجم

الفنية التجريدية – فى الفن التشكيلى، على غرار عقيدة المصير عند ماترلنك؛ فقد رأى بعين واعية أنّ التعقيد والثراء وسوء التفاهم المُربك فى المسرحيات لم يستطع أن يُنقذ لا وايلد ولا دانّانزيو من جمود الأسلبة الذى ألقى بظلاله على المسرحيات. بحث هوفمنستال كما بحث أقرانه من قبل لكنه تميز عنهم بحبه الكبير للحياة. بدأ حياته كأحد علماء تيار مضادّ للطبيعية. كتب هوفمنستال فى إحدى المجلات التى يُشرف عليها صديق له: **"DIE BLÄTTER FÜR DIE KUNST"**.

كتب ساخرًا من زخرفات العمل الفنى (يقصد زخرفة المسرحيات فى عصره) وأنها لم تُقدم إفادة كبيرة أو ملحوظة لهذه المسرحيات التى ملأتْها الزينة والزُخرفيات، وعلى أنها لم تُعد إنتاج الحقيقة قط. وفى موقف آخر: "بكل إيمان نعترف بكل جهود الطبيعية ونحفظ لها بعض تأثيراتها لكننا لن ننسى قط الأضرار التى جرّتها علينا.. لقد أرادت الطبيعية أن نتبع معلوماتها وإعلانها عن اكتمال الحدث الدرامى بعلامات معينة ومحددة، علامات وضعها الشاعر الدرامى حتى لتوجد هذه العلامات فى كل عمل وأسلوب محدد".. فهذه الحركة الألمانية التى فجّرها الألمانى استيفان جيورج **STEFAN GEORGE** فى حياته والتى حاول صديقه هوفمنستال اتباعها لترقية الشعر والتى تتعقب حركة "الشعر الحر" فى باريس والشعراء الفرنسيين، ولمّا كان الهدف من حركة الشعر واحدًا؛ فقد كان من الطبيعى أن تختلف النظرة وأن يكون البدء من نقطة أخرى. فى باريس – كما رأينا – كان التأثير الألمانى للحركة قويًا، وكان الهدف متتابعًا: المباشرة، والبساطة السهلة، تحت عنوان "**LIED** – الأنشودة، الترنيمة". فى ذلك الوقت كان التطور الألمانى متجسدًا فى

الرومانتيكية ومحاولات الشعر البسيط عند هاينه. شعر هادئ يمكن التغنّى به لكنه خالٍ من الشكل. بحث هاينه – وإن لم يُعلن هو عن ذلك – عن هدف بحثه فى الشكل الذى يمكن له التعبير عن الأحاسيس المُعقدة التى تتماثل وتتناسب مع التعبير. استعار فى بحثه كثيرًا من الغنائية الإنجليزية والفرنسية. كانت أحاسيسه فى هذه الاستعارات أرستقراطية عالية؛ فالكل شاهدوا فى وغى الحياةَ المعاصرةَ (وقتذاك) بما تحمله من قُبح وتناقض واشمئزاز وسقوط فى الثقافة بكل فروعها وأنواعها، والعداء القائم بين الشعر والغرائز. كان طبيعيًا أن يتصارع الشعر مع كل هذه الموبقات ويقف على حدود المواجهة ضدّها، لذلك فقد احتقرَت الجموع والجماهير الشعر وكرهت قصائده.

لكن هذه الجموع اشتاقت إلى شعر مُناهض وحديث، خاصة أنّ من بين الشعراء استيفان جيورج بكل صوره الألمانية، ووجود أشعار أكثر رُقيًّا ينصتون إليها، إن لم يكن يُعجبون بها أيضًا، حتى إن كان شعرًا أجنبيًا لكنه لا يحتوى بالقدر الكافى على اللحظات الدرامية أو التراجيدية التى تُعبّر فى صدق عن الخبرة الروحية والنفسية للإنسان الحديث. كتب والتر كالى **WALTHER CALÉ** عن استيفان جيورج أن كل خبرته الوحيدة هى فى انعدام خبرته على الإطلاق. وهو أمر غير حقيقى مع أنه يُعبر تعبيرًا صادقا ومباشرا عن الشاب هوفمنستال.. قولٌ عن شاعر (هوفمنستال) يجاهد ويتطلع فى جهوده إلى ملء أشعاره بالخبرات الحياتية.. شاعر يمتلئ بالمشاعر الروحية الفيّاضة والأحاسيس المعرفية، يعلو على كل مبتذل أو رخيص فى الشعر ليُقدم إمكانات الخبرة وليبتعد عن الضبابيات والشحوب بعيدًا عن كل

ما هو ضعيف وواهن، وليستبدلها بالخبرة الحقيقية فى هذه الحياة، مُتطلّعًا إلى موقف شعرى عكسى يحمل الجمال والثراء اللغوى والغِنَى الأدبى اللائق بشعــر حديث وعصرى، وإلى تغييب الخوف والاضطراب حتى يتفــادى الوقوف أو السقوط فى حبائل القديم؛ لأنّ العالم والحياة بكل جمالياتها، وطبيعتها، والفنون الجديدة – وفى صرخة مضادة – تضيق بما حولها من كراهية ونفور للحياة؛ وتتطلع إلى صورة حية أكثر صدقا وأعظم تعبيرًا عن الحياة. عقَلَ هوفمنستال الأمر وفَهِم المُراد من الشعر كما يذكر فى واحدة من دراماته:

"DAS GEMEINE IST STARK, DAS GANZE LEBEN VOLL DAVON".(*)

ويعود ليذكُر أو لعله يُذكّر مرة أخرى ليقول:

"UND WAS DIE FERNE WEISE DER VERHÜLT, IST EKELHAFT UND TRÜB UND SCHAAL". (**)

وكل إحساس هو شكل عميق فى ذاته، وكل شكل واحد هو المُعبّر عن أحاسيسه.

وصل هوفمنستال إلى هذه الدرجة العالية من القمة عندما أعاد العمل.. وكل عمل فنى إلى (نسبية) الأحاسيس، وهو هنا يصل إلى أعظم نقاط التضاد والتضارب والعناد فى الفن ليكون على مقربة من الشعر وفى مواجهة مع الشعراء الآخرين الذين هربوا وتغاضوْا عن النسبية فى غير اهتمام ليُقدموا صورًا رائعة المظهر على سطح دراماتهم.. صور تسميم وثمل عاطفى

(*) المجاميع والجماهير قوية، ولا تستمر الحياة إلا بهم – المترجم

(**) إن كل حكمة غامضة مقبلة من البعيد أمامك، هى غثيان واشمئزاز وفارغة – المترجم

تُصاحبها الموسيقى ليحرروا الجماهير والنظّارة من ترددّاتهم ناحية الحيـــاة وتململاتهم تجاهها بينما هى تُوقعهم فى الخدر، لقد فعل هؤلاء الشعراء الدراميون كل ما فى وسعهم لإبعاد الآلام والمعاناة عن مجموع الجماهير، وتحولّت هذه المحاولات إلى النبض الإنسانى كما فى أعمال ماترلنك. ورغم كل الظروف والملابسات والرؤى والسمْع، ودخول (الجماليات) على خط الإنتاج الشعرى والمعرفـــى، فقد وصل الأمـــر إلى الدراما (فى مسرحية سالومى على سبيل المثال). حسم هوفمنستال الأمر وسوّى الأمور والاختلافات فى الدراما فيما يتعلق بأحاسيس الحياة؛ فالشخصيات والأدوار المسرحية فى الدراما تتقابل مع مصائرها حتى تصل إلى قيمة اللحظات الحسّية، وما هى إلا النقطة الكبرى والحد الأعظم والأرقى للتناسق مع الزخرفية، حدّ يُملى عليهم كيفية الإيماءات التى لا بد أن تمُرَّ عبْر الأحاسيس وحدها حتى تصل كل شخصية بوعيها وبفضل معرفتها إلى ما تتوق إليه. إن اللونية فى درامات هوفمنستال لا تعنى كثيرًا ولا تُعير بالاً إلى الخطوط المسرحية البسيطة أو البدائية مثل الآخرين من أقرانه الشعراء الدراميين، فديالوجاته وحوار مسرحياته أكثر تحديدًا وأعظم رؤية ووضوحا، وُلدتْ كلُها من روح مباشرة فى الشخصية لتحمل تعبيرات هادئة حميمة. وهكذا يقترب هوفمنستال من هدفه الأول مرة أخرى؛ كما يقترب فى الوقت نفسه من الحركة الطبيعية وأهدافها المُعلنة. ومع ذلك فقد لقّبوه بأنه أكثر المختلفين فى الفروق مع الطبيعية وحركتها الأدبية الشعرية والفنية. فلغته فى مسرحياته هى اللغة التى تحتوى على مساحة معرفية بعيدة المدى، وهى بعيدة تمامًا عن اللغة السيارة التى تستشرى بين الناس العاديين فى محادثاتهم. شخصياته الدرامية لا تعيش ولا تظهر كعرائس خشبية فى عالم

يفتقر إلى الزمان والمكان كما عند ماترلنك، فهى شخصيات تخلّقت من العصر الحديث ونمت وترعرعت فى ظل هذا العصر.. فى الحياة اليومية العصرية الآنية.. بشعبيتها وبدائياتها لا تصلح ولا تتصلح إلا بحياة جديدة تمتلئ بإمكانات الروح الشفافة الصادقة والمخلصة للناس أجمعين. صحيح أنها حياة ابتعدت فى الماضى كثيرًا عن حقائق العالم والكون، لكنها فى الوقت نفسه، وفى المكان نفسه لا تزال تتنفس. يظهر المصير تباعا وعادة فى كل صورة من صور الحياة التى يعيشها الناس وتتنقل بين الجماهير والمجموعات، كما هى الحياة عند الآخرين وعندنا نحن أيضًا.. بل وقد لا يعيش الناس – حقًا – فى الحياة التى يعيشونها ونشأوا فيها، لكنهم يعيشون أحيانًا فى عباءة الفنون التى يشاهدونها، ومع ذلك فإن هذه القطبية المتناقضة كقُطبى المغناطيس **POLAR** هى السبب فى اقتراب هوفمنستال من الطبيعية؛ لأنّ عالَمَهُ هو عالم الرغبة فى التغيير، لكنه يتعارض ويتناقض مع موضوعات الرغبات واتجاهاتها، حتى ليمكن لى أن أقول: إن كل رغبة وكل أمنية فى حقيقتها هى حقيقة العالم نفسه. فكل رغبة تراجيدية تصنع النموذج التراجيدى الآخر، لتسير الرغبات مع بعضها فى مسار واحد مُتّحد إلى التكامل؛ وإلى الواقع الحقيقى، وهناك مِنْ حيث بدأوا المسيرة يحدث التفاعل ويستمر استمرارًا طبيعيًا أخاذًا، يَخلُقون دائرة إبداعية جديدة تحوطهم وتُعلن حاجاتهم ومبادئهم. اشتاق الطبيعيون إلى الأرض والتُربة، شيء ما، يطير بهم إلى الإحساس القريب من إمكانــات الحياة وفى اتجاهها. وعالَم هوفمنستال يعيش بين الرقــص الدائرى السهل الخفيف، لكنه مُولع بالرغبات الموضوعية والموضوعات والأفكار التى تتجسد فيها حياة الإنسان، بلحمه ودمه وشحمه؛ الحياة الملتصقة تمامًا بالأرض

والتُربة. هذان نوعان من الإحساس يفرزان صورتين حسيتين لكنهما ملتصقتان معًا فى وحدة واحدة، لأن كل إحساس منهما يحمل علامة تُعبّر عن الحالة الروحية التى لا تنفصل ولا تفصل ثنائية الإحســاس مطلقا، وهذه هى الحالة الروحية عند الإنســان وعند الشخصية المسرحية فى آن واحد (وهى الحالة المتماسكة نفسها فى القصة كذلك وليست فى الحياة فقط). إذن، فبالاستطاعة القول إنه رغب وأراد وكان فى شوق غامر إلى تتبّع الشكل الدرامى؛ حتى يُبرز كلاً من الإحساسين والصورتين الحسيتين فى العلن. إنّ كل تغيير فى الحرية وفى التقييد فى علاقتهما - على وجه الخصوص - إنما يعنى تبديلاً وتحركًا وتحوّلاً.. إزاحة وانزياح فى المكان، وتأخير فى الزمان. لكن الطبيعية تُعبّر عن تقييد جديد فى تعبيرها عن الحياة وفق آلاف العلاقات والمصطلحات وحيث يقع الإنسان والشخصية فى المسرح الطبيعى والدراما الطبيعية، فى علاقات مختلفة بحكم طبيعتها المنتمية إليها وليستقبلوا نموذجًا ضاغطًا، وليقعوا تحت أخطار عدة لا حصر لها، وهــذه وتلك تمثل ضغوطًا على الإنسان لتُصبح كل رغباته مترددة فى غير استقرار، تذهب به إلى هناك مرة، وتقذف به إلى هنا مرة أخرى، وإلى أى اتجاه عفوى غير محدد الوجهة، حيث يستنشق الهواء فى حرية.. هذه الحالة ترتبط، ولا شك، بأسباب تقنية بالدرجة الأولى، لأننا نعرف أصل التقنية الطبيعية ونموذج الشخصية البرجوازية الصغيرة (طبقة المواطنين، والطبقة الوسطى) وعلاقاتها العميقة بالحياة؛ لذلك نفهمُ السبب فى عدم ظهور المعنى والمظاهر نفسمها على الجانب الآخر.. ارتخـــاء وتخلخل الخيوط والحبال القديمة، ثم هذه الحرية الجديدة، والفضاء والمساحة الخالية، وفِعل كل هذه الأسباب وفعاليتها فيما أطلقته من

حريات حول الإنسان. كانت شخصية البرجوازى الصغير هى الشُغل الشاغل لشعراء الطبيعية الذين أبرزوا فى أشعارهم الضغوط التى تُمارَس على مواطنى الطبقة الوسطى، ولم يكن بالاستطاعة تكييفهُمْ أو توجيهُهُمْ وفقًا للظروف والأحوال أو الحقائق والأوضاع التى يعيشونها، لأنهم لم يعتادوا على الحرية ولا تذوقوا طعمها، وبدلا من الحرية وقعوا فى أسْر الفراغ الذى هدّد حياتهم: أما الذين تمتّعوا بغرائز أخلاقية رفيعة فقد فزعوا وأصابهم الرعب من النموذج النسبى الذى سيطر وساد بين طبقة المواطنين الوسطى. نرى فى هوفمنستال الشاعر الأول الذى عارض الجميع حتى وصل إلى أن يكون الخبرة التراجيدية الكبيرة الحقّة؛ لأنّ الذين سبقوه فى هذا المضمار التراجيدى، مثل دونّاى على سبيل المثال لم يصلوا إلى نقطة العُمق التى وصل إليها.. لكن، ما هذا الجانب الآخر (وسبقت الإشارة إليه)؟ قد يكون: **DÉRACINE – ÁLTSAG**(*) فكلما كانت هناك علاقات كثيرة تؤثر فى الإنسان، كان التأثير ضعيفًا واهنًا، وساعتها تظهر تأثيرات مُتخيلة تمثل بُعد المسافة، ويُصبح التبلّد وعدم الحس هو سيّد الموقف؛ باستثناء اهتياج الأحاسيس والشعور القوى الذى يحمل علامات جمالية عند تركيب الشخصيات روحيًا ونفسيًا، وحيث الاتجاه بين شخصية وأخرى؛ لأنّ بناء الشخصية يتعلــق بالضرورة بالعلاقات بين الشخصيات، وهذه العلاقات لا تكون على الدوام مرتبطة ببعضها. ثم إن إمكانات الحرية والانطلاق فى هذه العلاقات عادةً ما تكون سهلة، وكل قيمة من قيمها إنما تكون مرتبطة ارتباطًا علائقيًا بنموذج النسبية. وهنا يتوجب التمهّل والوقوف أمام هذه اللحظة التى لا تسعى الروح فيها إلى دعائم أو مُقوّمات. لحظة

(*) DERACINER : إلغاء الجذور وطمسها، أو الإطاحة بالأصل، وبالزمان وبالمكان – المترجم

محددة، ومطلقة فى الوقت نفسه، لتعرف الروح أنها فى بؤرة المعايشة والتعايش، أو أنها على العكس فى (الجانب الآخر) الذى سبق ذكره. إذا أفصح الموقف عن تذبذب أو تأرجح، ولم يكن كل شيء صحيحًا ومُعلنًا فى شفافية، وبعيدًا عن التقييم أو التقويم والعلانية؛ وإذا ما كُنا نحن نُحس من وجهة نظرنا أنّ اللونية، والقوة، والخطر الداهم يشترك فى صُنع الحدث والموقف، فإن الضرورة تدعو إلى تفحّص الفكرة، بدل أن نعود خطوة واحدة إلى الوراء. لأن ذلك يعنى أن العمل ينسج نسيجه بخيوط ذهبية تكتسب التناسق والانسجام، وأنّ هذا الرقص الدائرى إنما يلفُّ فى دورانه كل عناصر الروح والجو العام والمزاج، والتى تعطى وتفرز بدورها الإيقاع، والوتيرة، والبداية والنهاية، وأنّ كل ما رأيناه وكان غريبًا وعجيبا إلى نهايته قبل عدة دقائق معدودة، وقتما أردنا الإمساك والقبض بيد قوية على "المُهم والأهم" حينما ساقتنا (الرغبة)، حتى يتوحد "المُهم عندنا" ليكون قريبًا ومقتربا بدلاً من الهروب والاختفاء هناك، وحيث هنا - على الجانب الآخر يكون المهم عندنا قويًا صلبًا، يطرح الأحاسيس المرجوة التى نسعى وسعينا إليها فى استقلالية تامة. فالعالم هو مرآة لنا من وجهة نظرنا، مرآة تعكس أمام ناظرينا فى كل لحظة الروح الجديدة والوجه وطلعته المتغيرة دومًا والتى تُبرزه وجهًا مضيئًا ساطعًا، هذه الصورة الرائعة التى عبّر عنها فى شعره الشاعر ليوبولد أندريان **LEOPOLD ANDRIAN**:

DANN SIEHT DIE SEELE DASS SIE NUR IHR EIGNES TRÄUMEN FAND,

IN DIESEN LANGEN BLICKEN DIESEN SÜSSEN HAAREN.

IHR IST DAS GESTERN SO WIE EINE FRAU IM FESTGEWAND

DEM DUMPFEN VOLK DURCH DAS SIE IN DER DÄMMERUNG GEFAHREN.

NACH REIZEN HORCHEND DIE WIR MORGEN NICHT VERSTEHN

ERKENNEN WIR DASS WIR SIE SELBST GEGEBEN

UND UNS BLICKT SELTSAM KÖNIGLICH UND SCHÖN

DIE EIGNE SEELE AN, DIE INHALT LIEB DEM LEBEN.

وترى الروحُ أنها وحدها التى وجدت عقيدتها فى حُلمها

فى لحظة طويلة المدى، يُرفرف عليها عنقود من متاعب حلوة.

وترى الأمس كأنه زحمة مجموعات بليدة كسولة راكدة

وبينها ملك استراح فى ضوء الفجر الكاذب.

يرقب بعينيه السحر والفتنة، وهما السر والغموض لديّ

ثم أصحو: ما الذى أغرق الجمال؟

ثم نظرة فخر فى لحظة تُطل علينا. لنحتفل

بأرواحنا الخاصة التى تحتضن الحياة.

فى إثر هذه الرؤية الجديدة انتهت كل الفروقات بين الطبيعة والفن، وبين المعرفة والخبرة، والكتاب، وبين الصورة والحياة، ثم بين الخيال - الفنتازيا وبين الإنسان الكائن الحى على سطح الحياة الحديثة. فالتاريخ، والفن، والحياة: لا معنًى لأى واحد منها، لأنّ أى واحد فيها ما هو إلا مادة، لعبة فقط، ووسيلة فقط يحتاج إلى إطار ليبنى عليه عملا فنيا - لعبة شفافة وكشّافة لنموذج مرئى على سطح الحياة. الكل يلعب اللعبة .. لعبة المعرفة الإنسانية وجمالياتها. وطبيعى تمامًا أن يكون هوفمنستال أقرب الأقربين إلى هذه المهمة بين الشعراء المحدثين من مؤيدى الانتقائية. لا أريد هنا صفَّ المعلومات لأذكر المبتذل من الأشعار، أى منها الذى أعجبه فضلا عن عدم أهميته ومكانته. هذه الانتقائية فى حقيقتها اتصال مباشر ولا شك بكل الأحاسيس وبطريقة التفكير فى آن واحد، والأحاسيس هنا مباشرة وتستند عنده إلى النظرة العالمية - الكونية، ولذلك فإن كل رؤاها والتعبير عنها فى المباشرة نفسها مثلُها مثل بقية تنكّر الأحداث الأدبية التى تؤثر هى الأخرى وتُستعمل بمثابة الضمير أو الوعى المُدرك من قِبَل المرء نفسه SELF – CONSCIOUS كتزيين وزخرفة حول المضامين الأدبية. فهذا هو الفن الذى يتمركز فى مكان بين الطبيعة والإنسان، أجزاء عضوية منتقاة من الفنون تؤثر فى العالم من حولنا نُحس بوجودها فى الحياة البشرية. فالعالم تخترقه الفوضى وينخر فيه الاضطراب الذى يصل عادة إلى الإنسان الحى: وتبقى الفوضى والاضطراب حتى تخترقهما أحاسيس ومشاعر أخرى تنتزع التأثير الصالح المُطمئن. وبدلا من أحاسيس ومشاعر قديمة مضت، تأتى إلى الوجود الإنسانى أحاسيس جديدة خاوية أو أحاسيس هيولية مُشوشة تشويشًا كامــلا. على كُلٍّ، فالعالم لا يعطى

شيئًا غير إمكانات الخبرة، يعطيها فى وفرة واتساع وبلا حدود. وعلى الإنسان أن يتعرف ثم يُمسك بما منحه العالم له ليعيش إمكانات الخبرة وإبداعاتها فى الحياة. ولا شيء غير ذلك، ولا هدف، ولا محتويات خاصة تحتفظ بها الحياة. هذه النظرة هى محل فخر هوفمنستال فى دراماته التالية (تيزيان **TIZIAN** – موت تيزيان **DER TOD DES TIZIAN**، و النظـرة نفسها عند أندريا **ANDREA** فى الأمس **GESTERN**، وعند ڤيدنستـم **WEIDENSTAMM** فى المغامر والمغنّية **DER ABENTEURER UND DIE SÄNGERIN**). بدءً من جانب، يمثل المغامرة، والجو العام والمزاج، والخطر، إلى جانب آخر: ينتهى إلى الخوف، وإلى شيء يمكن غيابه وعدم كشفه وصعوبة معرفته، وقد يكون هذا الشيء الغائب نفيسًا عزيزًا أو كريمًا أثيرًا، كما قد يكون ذا قيمة كبيرة. هذه العناصر الغائبة عن العين هى الطريق الذى اختارته الشخصية الشابة سوبيد **SOBEIDE** فى دراما (عُرس سوبيد **DIE HOCHZEIT DER SOBEIDE**)، ولما غاب هذا الشيء مرة أخرى فى دراما (الغبى والموت **DER THOR UND DER TOD**) ناح كلوديو **CLAUDIO** وندب حظّه فى ساعة احتضاره. تقف السعادة أمامنا وأمام هذه الشخصيات كلما كانت لحظات الحياة قوية شديدة الوقْع، وعندما تكون اللحظات ضعيفة واهية فإنها تُلقى بظلال سوداء على الموت. وتلُفُّ العالمَ نظرةٌ تشاؤمية(*) مُرّة، ونسير نحن تابعين لهذه النظرة، أو لأننا بين الشك والحيرة نقلب معنى المصطلح إلى التفاؤلية، خاصة إذا ما كانت كلماتنا

(*) PESSIMISM التشاؤمية: هى الاعتقاد بأن عالمنا هو أسوأ العوالم المُمكنـة، أو أنّ جميـع الأشـياء تنزع بطبيعتها إلى الشر والأذى – المترجم

وعباراتنا عاجزة عن الوقوف وجهًا لوجه مع الأحاسيس الحقيقية لنا. من الصعب إطلاق التفاؤلية بدلاً من التشاؤمية على أمور الحياة، لكن الظاهر أننا نخطئ حينما تنزلق الكلمات من أفواهنا. هذا الإحساس الناصع يتجسد فى أغلب شخصيات الدراما عند هوفمنستال. يشتكى سؤبيد قائلا:

ALLE DIESE DINGE

SIND ANDERS , UND DIE WORTE , DIE WIR BRAUCHEN

SIND WIEDER ANDERS. (*)

لا تعنى الكلمات شيئًا كما لا تصل إلى شىء، ليست لها طريقة ما، حتى يفهم الإنسان الكلمة الأخرى. واحد يتحدث، والثانى يستمع إليه، لكن كلاً من الكلام المُقال والاستماع، أو السكوت عن الكلام ليسا على قدر واحد ولا مستوى واحد أيضًا. لأن الحقيقة تبقى بين الحديث والاستماع وبين الكلام والإنصات، ودون أن يمس الكلام أو الاستماع الحقيقة ذاتها. وهنا نكتشف من ديالوجات هوفمنستال تغييرات وتنوعات كأنها نسخة مُعدّة من أثر أدبى تسير سيرًا طبيعيًا فى طريقها إلى الأحاسيس المشتركة بين الكلام والإنصات: ازدراء الكلمة أو إنكارها.. لكن الإنصات هنا لا يحجب ولا يُدثر أو يُقيد كلمات رمادية ليست من الأهمية بمكان أو لا تعجز عن التعبير السليم، فلو افتُرض لهذا الإنصات أن يتحدث فلن يكون قادرًا على التعبير، كل ما قد يصل إليه من تعبير هو الشك فى بعض الكلمات وليس الكُلّ. إذن، فالكلمات

(**) وغيرها، وكل عمل من الأعمال، هو الكلمات

ومرة ثانية غيرها وغيرها.

(المشهد الأول – ترجمة أريشى اشتــفان ERÖSI ISTVÁN).

فى الحديث هنا تفعل فعلها وتباهيها وتحوط السامعين والمُنصتين بكل ما تقدمه لهم من غريب الأفعال والأحداث. هنا نرى هذا التباهى عند الكلمة يختلف اختلافًا بيّنًا عند وايلد أو دانّانزيو، فالكلمة تجتاز الزخرفية إلى ما هو أبعد بكثير. هنا وسط هذه الصورة الرائعة التى تناهض الكلمة والقول تُلخص فى الوقت نفسه كل ما هو مُقتضب أو غير كافٍ من العبارات المنطوقة. تحوطُ الكلمات الباهرة للنفس بالرائع والجميل العلاقةَ بين شخصيتين أو علاقة المصير بينهما. الاثنان يندفعان بكل قوة وعزم وانسيابية نحو هدف مؤكد حتى يصل كل منهما إلى ما يريد إعلانه أو الحديث عنه. وأخيرًا، وعند نقطة فاصلة تأتى وثبة سريعة خاطفة فيكتشفان أنّ أقوى كلماتهما تضعف كثيرًا عنما قصداه وانتوياه من مضامين أدبية أو فنية. وإن أهم المبادئ فيما ذكراه ضائع فى الهواء. هذه النهاية للحديث والنتائج الدامغة لهذه الصورة هى التى دفعت هوفمنستال إلى النظر بعين الاعتبار إلى فقه اللغة ليُقرّ بأن الحركة الدرامية، الديالوجات، الجو العام والمزاج لا مناص من الاهتمام بها كعناصر تسعى إلى الوجود الدرامى، وأنّ الأرواح ومصائر الشخصيات وموسيقاها تكون فى مرتبة أعلى من العناصر الأخرى لتصبح العلاقة الغنائية بين الشخصيات هى الهدف الأسمى إن لم يكن الأوحد لاجتياز وجود المسرحية، كما أنّ الوصول إلى الهدف الأسمى على هذه الصورة إنما يعنى التضييق على براعة الكلمة واللفظة حتى تبقى عاجزة عن طرْح معناها. فخلف كل كلمة ووراء كل صورة بلاغية صورة أخرى مرافقة هى صورة الإحساس بالكلمة؛ ولهذا نعثر عند هوفمنستال على كميات كبيرة ورُكام مُكدّس من الغنائية تعمل – فى أوقات كثيرة – كوسائل تعبير عن الدراما الجديدة، لتبدأ تعديل وتنقيح

بدايات الديالوجات. طبيعى: أن يكون ذلك سابقًا ومشروعًا فى الدرامات القديمة، ولم يكن هذا الأسلوب معرقــلاً أو مُعطّلا، أو مُسبِّبا مشكلات للموضوع الدرامى قط. لكن الذى نعرفه ونجده بالفعل فى لغة الشعراء فى الدراما الجديدة من أقدميته، وفوات زمنه وأوانه، وفى بقاء الشخصيات الدرامية – والمسرحية عند الأساس المنطقى فى عرضها وبَسطها للأحداث. كما نعرف أنّ هذه الصورة كانت فى حاجة إلى الطبيعية حتى تُفكّك كل ما هو غير ضرورى فى تصميم الدراما، حتى لا تبقى خطوط رمادية باهتة اللون بظلالها الداكنة تُعكر وتُشكّك فى الحياة الروحية للإنسان والشخصية المسرحية. استمر ماترلنك فى جزء من أعماله فى تبنى الشكوكية الطبيعية، وفى جزء آخر من الأعمال – بفعل بعض الأحاسيس – ارتفع فوقها. عند كل من وايلد ودانانزيو هددت الغنائية عندهما بخنق الحركة على المسرح. هوفمنستال هو الأول الذى سلّح صوره بالتراجيدية الحقيقية ليستبقى فى دراماته نعومة ورقة ودقة روح الشخصية إلى آخر لحظة فى الدراما .. بمعنى أن كل كلمة تحمل معرفة فى حد ذاتها، وهذا معناه إهمال وإقصاء الكلمات التى لا تحمل معارف فى مضمونها. لا تعنى فلسفة الأمر هنا عدم كفاية الكلمة على التعبير، فالشخصيات – وهى الأهم – التى ينبغى أن تحمل فى حوارها وديالوجاتها كلامًا وتعبيرات سببية نافعة، لها أبعادها اللغوية والمعنوية والدلالية بما يعنى اكتمال الصور اللغوية والبلاغية فى النموذج اللغوى. هنا تستقر الجذور اللغوية فى الكلمات المنطوقة على خشبة المسرح تسهيلا للفهم ومرورًا للأحاسيس مرورًا طبيعيًا دون الاصطدام بمعوقات أو معاظلات لغوية. على هذه الصورة لن تقترب الشخصيات من خبراتها

السابقة، ولذلك فلن تصل العبارات أو الكلام إلى الآخر – المُنصت، خاصة إذا ما جاء الحديث بقلقلة لسان أو تمتمة أو فأفأة أو تأتأة. أحسّ هوفمنستال بكل هذه الخطوط الألمعية فى مسرحيته المغامر والمغنية، عندما بقى فى وُد وإخـــلاص إبداعى مـــع شخصياته خاصة فـــيدنستم، وحُبـــه، ومصيره، وكأب لولده وكل شىء له فى الحياة. وبعد لحظات فاصلة، تتحدث الزوجة قائلة:

VIEL , VIEL LEICHTER
SIND MANCHE DINGE HIER, WO SIE GESCHEHEN,
ALS HIER, WO WIR SIE TRÄUMEN. SONDERBAR !
NUN LASSEN SIE UNS EINE HALBE STUNDE
ALLEIN, ALAMIT WIR, WIE AUF DEM THEATER,
DU MIR, ICH DIR, IN HUNDERT WORTEN SAGE,
WAS ZU ERLEBEN GRAD' EIN HALBES LEBEN
HINREICHTE – UND DANN WILLST DU WIRKLICH FORT?[1]

---

(١) أكثر فأكثر

سنكون أعمالنا أكثر بساطة وخفة، أينما تقع وتكون
كما هى هنا، فى أحلامنا، خاصة!
لنترك الآن لأنفسنا، نصف ساعة انتقام،
حتى نقول مائة كلمة .. أقولها أنا لك أنت،
فأنت لى أنا، مثل ما فى المسرح، لأنّ
العيش والحياة نصف حياة لم تكن لتكفى –
وبعدها، هل يمكنك الرحيل؟
(الفصل الثانى – ترجمة أريشى اشتــڤان ERŐSI ISTVÁN).

هل يمكن إعداد ديالوج من هذه اللغة؟ أو: هل بالإمكان لمشهد واحد بهذه اللغة أن يحقق الدراما فى هذا العالم؟ كفى؛ فالناس هنا لا يتلامسون ولا يتماسّون. الواحد منهم يحمل إمكانات خبرته إلى الآخر؛ لذلك فلا صراع يبدو بينهم عبْر هذا الحوار. على كلٍ فالعالم الخارجى لا يبدو فى المنظور مثل الحقائق الدراميّة. إن عالم هوفمنستال ليس عالم رجال أو عالم شخصيات ترمز إلى ما بينهم من نضال أو صراع. وهو عالم ليس دياليكتيكيا فى أساسه، عالم لا يطلب ولا ينتظر تعبيرات هو فى حاجة إليها فى الدراما، كما أنّ الأشكال للدراما لا تقبل صبّ الصور فى محيطها وعالمها بمثل هذه الصورة. لكن الموقف على هذه الصورة لا يزال غير واضح، لأنّ الجو العام التراجيدى، والشخصيات، والمصائر، والمواقف الدرامية موجودة هنا وفى حالة الوجود الفعلى، لكنها موجودة فى شكل وهمى وغير موضوعى، فالكل يعيش عبْر روح شخصية تقدم لهم المعايشة، وليست هى الحقيقة الموضوعية المحسوسة التى يمكن رؤيتها كما فى الدراما. تناولت تجريبيات هوفمنستال ومحاولاته الدرامية الرائدة المشاهد الغنائية بكثير من الاهتمام.. لحظة إثر لحظة ينتزعها من بين حياة الإنسان. هناك درامات غنائية إنجليزية تشبه غنائيات هوفمنستال، خاصة أعمال روبرت براوننج. فعنده هو الآخر ليست هناك حقيقة أخرى غير حقيقة الروح ويصبح العالم الخارجى (فى الدراما) واقعًا وحقيقة عندما يستخرج من الشخصية حقيقتها التى أظهرت – كثيرًا أو قليلاً – حتى وقتنا هذا، اللحظة الكبرى التى بدت كأنها داخل دائرة المعايشة. هناك نموذج لهذا النوع الدرامى من الدرامات يتخذ مكانًا له فى حركات التطور، فعندما تستحث اللحظة الإنسان – أو الشخصية لتتبع الجزئيات حتى يتوصل

منها إلى حُكم كُلى أو نهائى، ويكون الديالوج ليس بحاجة إليها ولا تتضمنها أهدافه، فإن النتيجة تبعد كثيرًا عن الدرامية آنذاك. لكن ذلك ليس دائمًا فى كل النتائج أو الحالات؛ لأنّ هذا الإحساس بكل حضوره وعلانيته، وشكله المرسوم له يكون حدثًا ولُعبة داخل العمل الفنى.. إحساس يحمل الجمالية والثراء، إحساس للشخصية بالتِيه والابتهاج ينصهر مع ما حول الإنسان من جو عام ومزاج فى اللحظة نفسها حتى يغلق الباب ويقطع دابر كل صراع وتضاد أو تصادم. وفى النهاية لا يبقى أمامنا إلا إحساس معرفى عاقل يمكن أن ينتهى بين لحظة وأخرى، فكل لحظة هى لحظة واحدة، إذ ليست هناك لحظة تظل فى حالة الاستمرارية لتُعلن دوْمًا عن كل الحياة.

WIE HABEN AUS DEM LEBEN , DAS WIR LEBEN

EIN SPIEL GEMACHT , UND UNSRE W AHRH EIT GLEITET

MIT UNSERER KOMOEDIE DURCHEINANDER

WIE EINES TASCHENSPIELERS HOHLE BECHER –

JE MEHR IHR HINSEHT MEHR BETROGEN. (1)

من الطبيعى أن تكون هذه المشاهد التى تعكس أنقى جو عام ومزاج لطيف، والتى تحمل أسلوبًا رقيقًا لا تمت بصلة إلى الدرامية بل ولعلها مثال

---

(١) صنعنا لُعبتنا من الحياة
التى نحن نحياها وحقيقتنا فى طريقتنا
نجرى ونقفز بأعمالنا معًا هنا وهناك
مثل الحاوى بكوبه الفارغ.. إذا راق لنا الأمر
انتبه الناس إلينا، نخدعهم ونُدهشهم بشدة
(برولوج – ترجمة ييكلى زولتان – JÉKELY ZOLTÁN).

واضح على إنكار كل درامية، أو أنّ انعكاساتها هى تراجيكوميديا ملنخولية خــرجت من الجماليــات فى افتــراق عنهــا (كما فى كِسَرٍ من مسرحيــة SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTÉ) أو مثل السلام الوطنى بموسيقاه دائمة العزف والذى دأب على تجميل الحياة لتستنشق الجماهير جمالياتها! (كما فى مسرحية موت تيزيان)، أو أنّ هذه المشاهد لا تعدو أن تكون منولوجــات غنائية يتْبع بعضها أثر بعض، مُكررةً مقاطع كلماتها ونقاطهــا (كما فى مسرحية DAS KLEINE WELTTHEATER).

فى مسرح العالم الصغير، وهذه هى اللا درامية بعينها، فكل الإعداد لها يتسم بالغنائية سواء فى الزخرفة أو الموسيقى، أما فى خارجهــا فلا شىء ولا تجــريب ولا اقتراب من عنصر الدرامية أبدًا. وهى فى شكل أحداثها، كمَشاهد، تأخذ فى اعتبارها فى كل لُعبة فاصلاً مسرحيًا موسيقيًا خفيفًا أو لحنًا فاصلا يتم عزفُه بين أجزاء أثر موسيقى كبير INTERMEZZO، لحن بسيط سهل خالٍ من التركيب والتعقيد يُعطى من خلال ميلودياه مصاحَبةً رائعة لآلام انتهى مكانها وتأثيرها بعد أن هربت من أمام الصراع التراجيدى. فى مسرحية (مدرسة المشاعر والأحاسيس AZ ÉRZELMEK ISKOLÁJA) يستعمل هوفمنستال الجو العام للأحاسيس فى الكِتاب عندما تتقابل شخصيتا (فورتونيو FORTUNIO، وميراندا MIRANDA) فى مناسبة عزاء كل واحد فيهما تنهمر دموعُه بُكاءً، وعندما تتلامس يداهُما يُفضى هذا التلامس إلى أن يبدآ حياتهما معًا من جديد. هذه الحكاية القصيرة ذات اللحظة العابرة الخاطفة المملوءة بالدموع والأحزان تكون لحياتهمــا

ذكرى طيبة وجميلة آمن كلاهما بالقـدر التراجيدى الذى فرض معناه فى لحظة واحدة لا أكثر (مسرحية المروحة البيضاء **DER WEISSE FÄCHER**). كما تقوى الأجواء العامة والأمزجة والأحاسيس فى دراما (المغامر والمغنية) التى تشير إلى فلسفة حياة عقلانية مُدركةً بالحس عند شاب يشتاق إلى سلوكيات الآخرين بكل ما فيها من عدم الوعى وفقدان الإحساس، لكن أحاسيسه تنتصر على كل أشواقه ومراميه. أليست هذه هى فلسفة القصص والحكايات القصيرة؟ فمضامين أى دراما هى ما تحتوى عليه من قصص صُغرى وأحداث حكايات صغيرة، (إمّا أن تكون ابتهاجات وتهليلات وهتافات انتصار، وإما تكون الملنخوليا المُحزنة التى تُوقع الانقباض فى النفس، إما ضحكات وابتسامات وإما دموع وابتئاس)، لكنها بين هذه وتلك لا تعدو أن تكون حادثة أو قصة قصيرة – أبيزود فى نهاية الأمر. أما الدراما، فهى نضال وصراع، شىء، يكشف ويعنى أمرًا فى كل الحياة، وهذا الأمر ليس موجودًا فى الحياة.

تجمع القصص والحكايات التراجيدية حولها الهواء المُدمّر لتراجيديات هذا العالم. تدفع به – معها – مُحمَّلا بآلام هادئة إلى وجهة الحياة فى همة ونشاط على غرار ظهور شخصية ڤيدنستم فى الحياة. كانت حياته مليئة بالتراجيديا لكنه يتخطاها وينجو منها. لكن المهم فى هذه الحياة ألا تُبقى على ما كان فيها من آلام، ولا حتى ظلالا باقية، تعترك شخصيته أو تتوالى عناصرها بعد ذلك. إذن يتغير حال الشخصية إلى الثراء فى بنيتها .. هذا الثراء وهذه القوة التى حصلت عليها الشخصية بخبرتها وصمودهـا، وبكل

معاناتها وتصدّيها وصعودها.. هى التراجيديا ذاتها. إذن فالتراجيديـــة على هذه الصـــورة تُصبح عملاً خارجيًا، من الرؤية أو وجهة النظر الخارجية المُطلة من بعيد. فهى ليست الصراع، لكنها أكثر ضخامة وقوة منه، والتضاد معها لا يُضعف من سُلطانها وسيطرتها حين تبطش بالحياة فى لحظة مُفاجئة، كما يبدو فى نهاية طريقها التراجيدى. وفقط عند النهايات، عندما تُحطم سُبل الحياة وتصل فى طريقها إلى المصير، ساعتها يمكن ملاحظة نقطة سوداء غامضة المعنى ولا تُعلن عن شىء، ولا تستطيع أن تُعلن عن أى شـــىء، ولا حتى للشخصية الأخرى الماثلة معها على خشبة المسرح.. مسرحية (سيدة فى النافذة **DIE FRAU IM FENSTER**).

إمكاناتٌ تراجيدية منوط بها وحدها إحضار الحقيقة إلى العالم.. الحقيقة وحدها، عندما تتسلح بقوة غاشمة تُحطم كل ما فى اللُعبة – النص المسرحى من نعومة ورقة، وعندما تقف موقف المعارضة والعناد بكل ما يحمله من عتهٍ ووحشية تسرحان فى خياله المريض، حتى لتُحطم كل الآمال الجميلة والأحلام المُبشرة بهذه الآمال.. الحقيقة التى تُدمّر كل العالم بنورها الساطع وضوئها المتوهج. لكن بُعد المسافات يقف إلى ما لا نهاية بين العالمين الداخلى والخارجى على طول الخط فى انتظار قدوم لحظة تراجيدية أو إشارة بنار أو بضوء تقفز فجأة، معجزة تهبط من السماء تُسبب انكسار الإنسان وتُحطمه (شخصيتا سوبيد، وأندريا فى مسرحية الأمس **GESTERN**). هذه التراجيديات هى مشاهد فى الواقع، لكنها ليست دراما.. إنها لا تزيد عن كِسْرات درامية إن لم تكن منولوجات فقط.

كل ما فى هذه المشاهد هو مجموعة من أحاسيس العالم فى صورة الدراما. فهى عَزْل وعُزلة SECLUSION.. عُزلة فى النهاية، شىء داخلى "مُنتزع من جذوره" وعامٌّ فى الوقت نفسه فى دراميته. فالحقيقة والأحلام فى صراع ضد بعضهما إلى الأبد فى الداخل غير المرئى إذا ما حاول واحد البحث عن كليهما فلن يجنى الإنسان شيئًا ولن يُضيف جديدًا إلى نظرته إليهما، بل لعله سيواجه صقيعًا حوله يتجمد فيه مُصطدما به. وعبثًا يبحث أحدٌ عن شىء بلا أمل فلا يجد ملجًا يلجأ إليه. إن كل نهاية لقصة وأبيزود صغيرة وكل لُعبة تستند إلى الخبرة تقضى على الحياة حتى تجعلها تقتل نفسها هى الأخرى بعد أن تُدمّر كل ما كان حقًا لها وكل معناها الحقيقى. إذا ما قلبْنا درامات التوق والرغبة الشديدة الطبيعية على وجهها الآخر فإن ذلك يعنى: تراجيديا مُحررة من كل العلاقات، يتصل نموذج البطل فيها بقوة بتعاليم القرن (١٩) وبالبطل الرومانتيكى وكأنه هو الرومانتيكى القديم الأول السابق عليه. وكأن العمل الفنى قد أعدّ وجهّز صورة مُسبقة عن الحياة لإعدادها للحاضر. صحيح أنّ قوة العمل هنا تكون على أشدُّها لكن الصورة المُعدّة هذه سوف تنصهر وتصهر كل ما حولها من خطوط وخيوط، وسوف تُخفى الكثير من العناصر التى لا تتلاءم معها أو تُناسبها: وهذه هى الحياة. طبيعى أن نفهم أنّ التعاليم والتعليم والمبدأ لا يمثل هنا إلا شكلاً من أشكال الحياة فقط.. شكلاً غير متعمق فى الجذور، ولذلك، ومن الوهلة الأولى تتمحى هذه العلاقة بلا أثر وتفقد عملية الاتصال تمامًا. فهذه الحياة التى تقف فى مواجهة الأسبقيات والأقدميات تفتقد حتمًا مضمونًا أو مُحتوًى يتوافر على الأصالة. لذلك يمكن القول بأن هذا النوع من درامات التوق والرغبة الشديدة صالح لطبيعية البرجوازية الصغيرة – الطبقة الوسطى حيث الجروتسك هو النموذج الموافق للتفصيلات والاستطرادات.

وكل هذه ليست إلا شكلاً ونموذجًا لشكل، سدٌّ أو خزّان يحجز المياه عن الحياة ويُعطل تدفّقها، وليعيش الإنسان – والشخصية المسرحية داخل هذه الحياة التى لا تطاق حتى يصل إلى نقطة وحدّ الأنانة، ولا وجود لشيء آخر فى هذه الحياة غير الأنانة ذاتها **SOLIPSISM**، وليُغلق على نفسه الباب موصدا بلا رجعة، وحينئذ تظهر الشخصيات عالقة فى الهواء وفى انفصال قاسٍ عن الحقيقة. تركّزت هموم هوفمنستال فى عالمه هذا الذى رأى إمكانات التراجيديا فى تحليله لهذه الصورة على نحو ما تم شرحُه، لكن هذه التراجيديا عنده رغم حرصها على تضمين داخل الإنسان، وتشبثها بالروح، فإنّ الشكل الدرامى فيها يكاد يمسّ التعبير أو يتلاحم معه. فحتى تتسلم الخبرة الدرامية شكلاً خاصًا بها، فكان على الخبرة ونموذج الخبرة أن يتضمن مُحتوًى ومعنى محددا، ولا يكون صراعا على وجه التحديد. هذا البُعد عن الحياة، وعن كل شخصية من الشخصيات يُصبح بُعدا واسعًا حتى ليصعُب معه إبداع صراع فى هذا المقام. أما المصير فهو شيء قادم من الخارج يمكن له أن يستقبل شكلاً من الأشكال، يمكن له أن يكون بمثابة كارثة أو فاجعة مُتصورة فى الخيال، وهذه ليست الدراما. هوفمنستال فى مسرحية (الغبى والموت) استطاع أن يُمسك بتلابيب الصراع ولذلك نجح فى تضمينه مسرحيته الغنائية، والمضمون الدرامى المناسب، وزرَع الأحاسيس التراجيدية الصافية النقية فى المنولوجات المسرحية. لقد وجد عن حقٍ الشكل اللائق للدراما والأقرب فعلا إلى المواقف التراجيدية، حين حطّم الأبيزودات – القصص والحكايات الصغيرة المتناثرة على طول المسرحية وعرضها: ظهر ذلك فى غياب نموذج الحياة فى اللحظات الأخيرة قبل حلول الموت؛ لأنّ هذه المسرحية وهذه التراجيديا تحتوى على مضمون يرتكز إلى الفَهم والإدراك، والقرار. فالشخصية التى تحدث لها أحداث

المسرحية شخصية خارج الحقيقة تمامًا وفى انفصال عنها، ولذلك فلا يوجد أى تلامس لأحاسيسهـــا، ولا تراجيدية لهذه الأحاسيس طوال مسار المسرحيـــة، ولا شكل يعلن عن الأحداث. هناك ألوان تغطى الأحاسيس وسطوحها قوية بما يسمح لها بالعثور على شكل مناسب ونقى، لا يتضمن شيئًا من تنافر الأصوات أو اللا انسجام، خاصة وأنّ هوفمنستال لم يرغب ولم يتعمّد الاقتراب من الاتجاه نحو الخداع والوهم (كما فعل فى تراجيديا سوبيد).

قاد هوفمنستال التطور الإنسانى فى شخصياته بهذا الأسلوب الصاعد واعترف بنموذج الخبرة الذاتية **SUBJECTIVISM** كثورة من الثورات لنقل الأحاسيس، وأثبت الموضوعية **OBJECTIVITY**، واعترف أخيرًا بعالم الحقائق المُحسّة وكل معانيها وعلاماتها. ومنذ ذلك الوقت يبدأ هوفمنستال فى الاهتمام بالذاتانية وإعلاء شأنها فى أعماله الدرامية – التراجيدية صاعدا بها إلى مرتبة عُليا. شخصية سيدة رقيقة (فى الوجه الأبيض) تسخر من الشباب الذين يسفسطون مع أنهم يُحسون، لكنهم لا يرون ولا يسمعون أو يُنصتون، ولذلك يدهشون فى صمت عندما تُفاجئهم الحقيقة بالكوارث. بطل مسرحية (القيصر والساحر **DER KAISER UND DIE HEXE**) ينتصر على كل أوهام الساحر فى قوة عاصفة، ليُحس بقوة شبابه وإدراكه، وحيث سلطة التفكير والقرار بيديه الشابتين القويتين، وحيث تنتظره المسئولية، والإمكانات لتحقيق قوة الشباب. وفى رواية هوفمنستال (تاريخ فارس **REITERGESCHICHTE**) يُقوّى بطلُه نفسَه مُتمرّنًا على احتمال الموضوعية ليشتد تفكيره، فى غير اعتماد على الفَهمْ الغنائى الخيالى، وأخيرًا يُلقى هوفمنستال الكرة فى ملعب الشباب ويُحملهم مسؤولية النهوض والترقّى أبطالاً لدراماته (خطاب اللورد

كاندوس دليل على ذلك)، فاللورد كاندوس كممثل ونموذج لهذا الشباب يُخلّص نفسه بنفسه فى مواجهة شخصية باكون حين يتهم باكون بأنه لم يتخلص بعد من أمانيه وآماله، ولماذا؟ لم يكتب ولم يحقق فى حياته ما انتواه أو قرره لحياته. يكتب، كيف تعاطف بقوة فى البداية مع الكلمات التجريدية ومعانيها حتى اعتقدها اعتقادا جازما، وكيف فارقت هذه الكلمات قوتها رويدًا رويدًا، ومعانيها، واتصالاتها بين وقْع الكلمة ومعناها وبين الحقيقة، حتى أوقعته الظروف فى الإحساس الكاذب، جو عام من الخداع والوهم، ولا مكان للتعبير الصادق ولا الفَهْم والإدراك. هنا نصل إلى آخر حدود النسبية، إلى الفراغ، وإلى العُقم. النظر فقط إلى الأعمال والأحداث، حتى لنُحسّ ونعترف بأنها بعيدة عن اللعبة الحقيقية، فلا يزال العمل جاريا – من ناحية أخرى – على المراقبة أو النظر من فوق فوهة بُركان، بدلاً من إقامة علاقة فنية مع عرض مسرحى حقيقى. والنتيجة: تبلّدٌ غبى فى الأحاسيس من الداخل وضياع ظلال الأحاسيس وفقدان المشاعر والحالة النفسية، التى يمكن لها فى هذه الحالة غير المحسوبة أن تأتى برد فِعل تجاه ما يأتى من الخارج من عوامل وفجائيات. إذا لم يقف مثل هذا التسميم العالق بالسموم مُخترقا الدراما، لكان بالإمكان كتابة درامات – على الأقل – خالية من الحياة. فالسموم تحمل الثمل العاطفى INTOXICATION الذى يمنع ما تُسِرّه بواطن الشخصيات من الظهور علانية. وإذا ما كانت هذه النماذج من الشخصيات – على غرار شخصيتى كلوديـــو وأخيه أندريا – المُتغطرسة المتكبرة بمآسيها وأحزانها ويأسها والتى ترى فى مواقفها هذه صعودا بالنص المسرحى إلى الأعلى، فإن كل أحاسيس المآسى والأحزان لن تُغير مِنها ولا من أحاسيسها شيئًا آخر ولا يبقى فى

النهاية إلا ضياع التراجيدية. يظل الموقف على حاله الأول، بعض إيماءات وحركات جميلة تشير إلى ما تُضمره النفس من أحاسيس وما لا تريد البوْح بــه، أو- على الأكثر - تعبير ساخــر عن سخرية الأقدار مشحون بالرثاء والشفقة والجهل الملنخولي. فمثل هذه الروايات الأدبية تأتى بحساب قديم يلُمّ أطرافَ وجهاتِ نظرٍ ونقاطٍ جديدة. تعمل اللونية عند هوفمنستال على وتر الإثراء والتغيير فى تعبيرات قصيرة قدر الإمكان، وهى الخاصية نفسها عند التشكيليين الرسامين بدءًا من بكلين **BÖCKLIN** إلى سيزان **CÉZANNE**. رسامان لاحظا قرب الجذور من الطبيعة فى شجرة أو فى كوب أو غيرهما من الموضوعات التى يملأونها بأحاسيسهم فتمتلئ اللوحة عندهما بالغنى والثراء الفنى. وإذن فكل شيء هنا يعود إلى الرمز، لأنّ هذا الرمز يمنح الكثير من الأجواء والمزاج وإمكانياتهما، ولأنه يظل باقيا فوق أعلى كل سيادة أو سلطة عليا. لذلك، وبذلك تقْوى علاقات الشخصيات فى تطور إلى الأكثر حميمية وثراءً. وتحمل المنولوجات - فى كثرة - استقلالية الإنسان والشخصية المسرحية وعالمها الداخلى الخاص، وهنا أيضًا ردود مهمة على التساؤلات. وهذا الإحساس الرائع بالحياة يظل فى تقدّم وازدياد ليُصبح مسيطرا فى سيمفونية رائعة أيضًا.

هنا وعند هذه النقطة، يبحث هوفمنستال تحديدًا عن (التناغمية) فى تآلف الألوان وتآلف الأصوات فى الدراما. تقوده دراماته الأولى إلى مثالية اليوم - التناغمية، يعود إلى شكسبير وأقرانه من الدراميين الإنجليز الذين اعتنقوا فى دراماتهم فكرة (تساوق النغمات **UNISON**) فى الأغانى. شخصيات درامية من نوع خاص وأعمال من شريحة خاصة، تحوط بهم الطبيعة من كل جانب

يعلنون – مع طبيعتهم – مثالية تعصف متقدمة بأجراسها فى العلن تضادا ومواجهة مع التساوق والتماثل (السيمترية SYMMETRY). لكن هذا الطريق يخترق كلاً من القصيدة القصصية الصالحة للغناء، والأغنية الشعبية، والأغنية الراقصة العاطفية، كما فى الغنائيات بأجمعها. فمسرحية إلكترا صورة قصصية غنائية مثل درامات ماترلنك ودانّانزيو، ومثل سالومى التى أثّرت تأثيرًا كبيرًا بفضل تقنياتها. فى إلكترا تكتمل كل النزعات والرغبات الشديدة عند أبطال هوفمنستال بعد توافُر الخبرة ومن ثم الأحاسيس التى تملأ الدراما. إلكترا لها خبرة واحدة: مقتل أبيها، وبعدها خيبة هاملت فى البشر. وعند إلكترا إحساس واحد بين ضلوعها وفى نفسها، كُره متأصل دفين وانتقام تجاه قاتل أبيها، وهى على استعداد لمقابلة الموت، فقط عندما تصل إلى تحقيق رغبتها وأمنيتها الوحيدة فى هذه الحياة، لتموت سعيدة راضية. اكتمال الانتقام يقتلها قتْلا، لأنّ الرغبة فى الانتقام هى المضمون الأهم والمحتَوى العادل لحياتها. وهى على هذه الحال شخصية بدائية سهلة عن قصد ونية. شأنها شأن هوفمنستال الذى عجز عن إحضار وتشييد شخوصه متسلحين بالتركيب والتعقيد فجاءوا قعيدى الحركة، وظهروا فى بساطة حتى النهاية وهُم فى انتظارٍ لمساعدة الآخر الذى يُعينهُم على بلواهم ومشكلات حياتهم، أو فى معاونة شخصية تُحـــس – فى غنائية واضحة – لتُسلّمهم إلى آخر نقاط المصير. وهنا يقف هوفمنستال على قُرب من ماترلنك، ووايلد، ليُقرّب من رقته الفلسفية الناعمة ويقترب فى الوقت نفسه من خطوطه البدائية السهلة البارعة الماكرة بُغية اكتمال الشكل فى هذه المسرحيات. فهو يُعطى كل ما وسعه لإبراز الأحاسيس القوية، ليضمن تأثير شخصياته، واحتمالات خدرهمْ، وخدر أحاسيسهم بالتبعية، وبذلك يُطمئن نفسه بأنه قدّم كل ما فى وسعه قدر احتماله للإجابة عن التساؤلات. يتشابه الأسلوب فى شخصية إلكترا مع أسلوب الشخصيات الأخرى، مع اختلافات هنا وهناك فى مدى القصد والنيّة. لذلك فإمكانات إلكترا قليلـــة

لتصل بها إلى صورة الدراما الحقيقية: لا يوجد صراع تحمله إلكترا، لكنها مملوءة بإحساس كبير فيّاض، إحساس في انتظار الاكتمال حتى لو وصل الأمر إلى التضحية بأى ثمن وأغلاه، فليكن الاكتمال. ومن الزاوية الفلسفية لشخصيتها فهى أكثر قوة من سالومى عندما تميل إلى الباثولوجيا – الحالة المَرضية، والتى تظهر فى دراما إلكترا شديدة الوهج؛ لأن الشخصيات مختلفة ومتباينة هى الأخرى فى القوة والعنف. يتابع هوفمنستال وفق فلسفته التأرجح المستمر الذى يكشف عن تضارب شديد بين الشخصيات. فتظهر عند كليتمنسترا – على وجه الخصوص – علاقتها بالحدث: لقد جمعها القدر بزوجها أجاممنون قبل مقتله الغادر بلحظات قليلة، ثم رأته بعد ذلك جثة مسجاة، ولذلك فهى تشعر وكأن حادثة القتل لم تحدث.. أو أنها تُحس بأنها على جرأة لتتقابل مع أجاممنون مرة ثانية، لكنه قد يفزع من هذه المقابلة وهذا اللقاء، وقد تتقابل أيدى الزوجين مرة أخرى، أو قد يبكيان معًا كأصدقاء مُخلصين لم ير الواحد منهما الآخر منذ قديم من الزمان. لكن كليتمنسترا ليس لها اتصال ظاهر أو مرئى فى الدراما، عبْر شخصيتها فقط يتم اكتمال الانتقام بفعل إلكترا. ودور كليتمنسترا هنا دور عجيب وغريب، لا يحمل أى عنصر مُهم فى الدراما. هنا يظهر التأثير التفكيكى للنسبية فى دراما هوفمنستال. صحيح، وحقيقى أيضًا أنّ موضوع سوفوكليس ثيمة درامية حقيقية ما فى ذلك شك، لكن هوفمنستال أخذ بفكرة أبيه القديم الإغريقى بأنّ أخلاقيات إلكترا هى التى تقودها إلى فعل الانتقام، حدثٌ أو وجهة نظر عجيبة، شخصية باثولوجية – مَرَضية، وحادثة عجيبة فى حياتها تهبط بالتراجيدية وتُسقطها فى الحضيض.

ومع ذلك، فهناك تقدُّمٌ ملحوظ فى الصعود والارتقاء بالدراما القصصية الغنائية عن ذى قبل عند بداياتها، قُربٌ واقتراب من الدراما الحقيقية. فهى

رغم افتقادها للصراع والنضال، لكنها - على الأقل - تقدم ما يُشبههما. واللغة التى كانت عادةً ما تفقد اللحظة الأهم فى الأحداث والقصة، ولم تعتن من قبل بالانطباعية - التأثيرية، أصبحت الآن أكثر قوة، وقادرة على الالتحام، وأعظم رنينًا وموضوعية. جمعت هذه الدراما العديد من الشخصيات المسرحية التى يختلف فيها إيقاع الواحد عن الآخر، وكل الإيقاعات مع شخصياتها المتعددة إنما تخضع لإيقاع عام واحد يلف المسرحية كلها. يمكن ملاحظة هذه التغييرات المهمة فى مسرحيتى (عُرس سوبيد، المغامر والمغنية). هناك يقف التاجر العجوز فى مواجهة مصيره، وهنا نجد شخصية ڤيتوريا **VITTORIA** تُقدم استقالتها وهى مليئة بالحزن والأسى إلى ڤيدنستم، لكن النضال لا يأخذ طريقه إليهما وبذلك لا يصل إلى تقرير المصير: إنهما غريبان أبعد ما يكونان عن هذا المصير، وهُما يعلمان بهذا البُعد، كما يعرفان غربتهما عن بعضهما. يسعى كل من ڤيدنستم وسوبيد إلى اكتمال مصيريهما، بينما تنظر ڤيتوريا والتاجر إليهما فى ملنخولية. وهنا تحديدًا يظهر النضال والصراع، لكنه يكون نضالا خاليا من التكافؤ والمساواة، بعيدًا عن التناغمية أو على هامشها. وهنا أيضًا تبدو وتيرة حركة إلكترا فى تنازلاتها وتراجعاتها.

بعد هذه المرحلة فى حياة هوفمنستال، يضع فى دراماته التالية اللبنة الأولى لخطواته تجاه هدفه الأكبر الذى - احتراما للمساحة والزمن فى هذا الفصل - لن أدخل فى تفصيلاته.

(٥)

هنا سوف أكتب بعض أجزاء وكِسَرات عن تأثير تطور الدراما الرومانتيكيـــة الجديدة NEOROMANTICISM. يكاد يكون المصطلـــح + وسائل التعبير فى هذه الرومانتيكية الجديدة هو المتتاليات والمتتابعات والمتعاقبات التى تحاول النهوض بحركة سابقة، أو أنّ المصطلح الجديد (الجديدة) يعنى ما قد يجدّ فى المستقبل من تطوير يكاد يكون فى علم الغيب. لماذا؟ أولاً، لأنهم - مُطْلِقى المصطلح الجديد - ليسوا هُم الذين يأتون بالرومانتيكية الجديدة، شأنهم شأن الذين تحدثوا من قبلهم عن الدراما الجمالية، مع أنه ليست هناك دراما جمالية أو دراما بهذا الاسم فعليا. فالدراما - بطبيعتها الحية - تُولد من الصراع، وتُولّده بعد ذلك، ونتبينها من قيمتها وقيمها، ومن الوحدة التى تضم قيمًا سلوكية وأخلاقية وجمالية تُولد دومًا على طريق مسار الدراما. تبقى كل ذكريات ولحظات السوفسطائيين المتحدثين عن كل (جديد) زخرفات ليس إلا، تلوينات لفظية لا أكثر، واستعارات للغات وكليشيهات مكررة. شىء أو أشياء زخرفية، لا تمُت لا إلى الدراما الحقيقية ولا إلى التراجيدية بصلة. أما الرثاء عندهم، فإن الأقوى منه فى الحقيقة لا ينُم إلا عن الغنائية، بعيدًا عن الديالوجات وغريبًا عن الدرامية. إذن، فكل ما قدّموه هو زيادات مُتعددة العناصر مُضاعفة التركيب، اشتعال وإشعال للمادة لا أكثر. إنّ الهدف الحقيقى هو فى بقائهم بعيدًا بدلاً من الوقوف فى تضاد وعناد مع الطبيعية.

الفصل الثالث عشر

ملهاة .. وتراجيكوميديا

يختلف تطور الدراما الحديثة عن أى تطور آخر فى التناقض الظاهرى، إذ لم يسع (التطوّر) إلى إبداع أو إفراز كوميديا حقيقية كبرى. فأسلوب الدراما الحديثة لم يمس الإشكاليات العميقة للملهاة فى جزئها الأكبر. شاهدنا سابقًا أسس تقنية الملهاة فى الدراما الاتجاهية الفرنسية. إذا أراد كُتّاب الدراما فى نظرتهم إلى الحياة اعتبار النزول بها وبالدراما إلى مستوى أقل كفاءة، ودرامية، فإن هذه الحقيقة تظل باهتة وغير واردة. هذا تصوّر خاطئ لأن الزمن والتاريخ المسرحى قد جاء بِمَلاهٍ كثيرة حقق أسلوبها قدرًا عاليًا من الإبداع فى الفن. بل ولعل الملهاة كانت أعظم ميزة فى موقفها عند الطبيعية. كل ملهاة – تحوى كثيرًا أو قليلاً من الطبيعية، أو لِنقُل تحديدًا: دون عناصر طبيعية لا يمكن تصوّر الملهاة الحقيقية. حتى الحياة فى العصور القديمة وفى العصور التى تعرّضت فيها الدراما للأسلبة، اقتربت الملهاة فيها من الطبيعية. تميّز نموذجها بتقنية من صورة واحدة وما هو أهم النماذج للطبيعية والطريق إلى الوصول بالملهاة إلى الوجود. فى كل ما رأيناه فى البحث عن التراجيديا، كان لا بُدّ أن نلاحظ التثبُّت المُحكَم حولها، وكيف وقفت فى

طريقها الإعاقات والسدود بالآلاف لتُعطل كلاً من المادة وتشلّ وسائل التكوين والتشييد لها: أما الحياة الجديدة فمهما اتجهت ساعية إلى اتجاه التراجيديا أو إلى وجهتها، أو مَهْماً كان للحياة توق أو رغبة شديدة لنظرة أو رؤية جديدة، فإن الذى خسرته التراجيديا – وكان مجرد أثر فنى تجريدى – اتجه كطريق جديد ناحية الكوميديا. فاستتبات الكوميديا وإطلاقها هو نوع من الكشف والانفتاح على رؤية ونظرة جديدة فى الأدب تستلهم الحقيقة وقد سقط القناع عنها.. وكما يقول كير هذا (*) **"DIE TECHNIK DES VERÄNDERTEN BELEUCHTENS"**. هذا الارتياب والظن والتوهّم المستمر الذى يُرى واضحًا عند خلفية كل بطولة يُنير كل خطوة من خطوات الطريق، كما يرى خلفه (فى ظلال النور الداخلِ التافه عديم الجدوى) الذى يفتقر إلى الأساس وتُعوزه الحيوية والوِضعة **POSE**. هكذا إذن هى رؤية الحياة وفلسفتها التى تعودنا أن نطلق عليها النسبية – نسبية الحياة.. هذه النسبية التى لا تعترف، ولا تريد أن ترى فى الحياة شيئًا ثابتًا أو راسخًا مستمرًا، شيئًا يعلو على النقد ويرتفع عنه مهما كان قيّما وجميلاً وكبيرًا. هذه الرؤية – والنظرة التى ترى الحياة كعُملة نقدية ذات وجهيْن فى كل وقت، لا يستطيع وجه منها أن يفارق الآخر لأنهما يُكمّلان بعضهما. هكذا نرى النظرة إلى الحياة وجهيها الاثنيْن. أحيانًا ما كان يُنظر إلى هذه الصورة ذات الوجهيْن على أنها شيء صغير عادى، مثل العلاقة التى تُسيطر على الناس من فوق رءوسهم. هذه الأسباب والمُسبّبات التى دعت الناس إلى هذا التصوّر – وبكل النسبية فيها، تقود إلى تدمير الأشياء والناس أحيانًا وكأنها

(*) تقنية إضاءة الكشف عن التغييرات – المترجم

تريد أن تحتل مكانها فوق رءوس الأشهاد، سواء حوت قوة غير مرئية أو ملحوظة بغضّ النظر عن قيمتها المؤكدة، أو سبَّبت هذه النسبية الصراع مع الناس – والشخصيات المسرحية ومواجهة محاولاتهم الشريفة للتحوّل والصعود إلى ما هو أسمى وأجلّ.

هذه صورة لموقف النسبية ونتائجها، إضافة إلى موتيـفات ومُحركات أخرى تدخل فى الأحداث مع أنها أحداث تافهة تحمل شكلاً سوقيًا بعيدًا عن الذوق والعادات فى بعض الأحيان، خاصة فى التضادات والمواجهات الحادّة التى تشتمل على مُحركات قوية لكنها خائبة وغير مجدية بأى حال من الأحوال، ولتصبح – أو كان بالإمكان أن تُصبح – أساسا وقاعدة ملهاة عصرية قوية وحقيقية. لم تصل الملهاة إلى وضْعها ومقامها، ما دام التطور لم يُقدم على الحلول الأسلوبية النقية وإصلاح حال الأساليب الفنية للدراما. لعل السبب الأول فى هذا هو – كما فى التراجيديا – أنّ بعْث الملهاة إلى الوجود، ونظرتها ورؤيتها، فى اختباء داخل الطبيعة ذاتها. فكل متتاليات فى نظرتها النهائية والأخيرة تُدمر العناصر التى يتعين عليها الاستعانة بها والتى تؤسس للملهاة – الكوميديا. العلاقة فى الحياة الحديثة بين الرؤية – النظرة وبين الشعر هى: أنّ كل واحد منهما يحمل قيمة عالية وفْق تفكيره ومتتالياته. ليس هناك جمود أو صلابة، بل قيمٌ جادة واعية، نمت وشبّت وترعرت من الحياة ومن التقاليد والعادات فى تأكيد ملحوظ. "ولنقف هنا حتى هذه النقطة" – (أو كأنها العبارة الصادرة عن الملهاة)؛ لنُحدد معيارًا عميقًا ونهائيًا أثيريًا بالغ الرقة، سماويًا وغير مادى يخُط طريقا ناعما فَكِهًا. لذلك تتحرر

التراجيديا والملهاة من العهد أو الالتزام متحررة، لتفقد قوتها الخاصة وخاصيتها المعروفة بها. لم يكن بالاستطاعة الوقوف عند هذه النقطة وهذا الحاجز؛ لأن التوقّف سوف يضع حدودًا فنية ومعرفية بينهما، وسوف يصطدم بين كل لحظة وأخرى بالمادة وبطبيعة كل منهما، وبالصراع الذى يبتغى الوصول إلى معناه القوى.. عندما لا تكون هناك تقاليد أو أعراف أو تعاليم ونواميس، ولا وجود إلا لمتضادات ومُعرقلات للفنون، فلا بد حينئذ من التوجه إلى الأسلبة بكل حدودها الأكاديمية العلمية، لأنّ الحياة فى وجودها وبجوهرها تتبع كل شيء. وكلما كان الفنان مُخلصًا شريفًا استطاع أن يتبع جهوده وفنّه فى سهولة ويُسر وقوة كاشفة، إلى جانب خبرته، حتى لو ضحى فى سبيل هذه المُهمة وهذا الواجب الإنسانى الرفيع بكل غالٍ وثمين.

يعود الموقف الآن إلى الوراء.. إلى العكس والمعكوس المقلوب.. إلى التراجيديا. هناك حيث تأتى الحياة بالسطحى والتافه وبكل ما يهدم الصورة الجميلة للحياة وشكلها.. وكل هذه العناصر المُتربّعة على قلب الحياة تجرُّ فى أذيالها مصائب صعبة وغمومًا عديدة تصُبّ فى مُحتَوى الكوميديا ومضمونها، وفى الشكل الكوميدى. الكوميديا والتراجيديا كانتا مكملتين لبعضهما، يقتربان الآن من بعضهما فى قوة وثبات، حتى يكاد يصل الأمر بهما إلى المزْج والدمج ليتحدا فى وحدة واحدة، وهنا يتقدم الجديد اليوم فقط يحمل تصوُّرًا مُبتكرا لنوعية درامية جديدة هى: التراجيكوميديا. يجب ألاّ تعمل تسمية هذا النوع على إحداث سوء فهم بيننا؛ لأن ليسنج عرف وأكّد أنّ مصطلح التراجيكوميديا هو الفَهْم الواضح والسليم والنّسب المُحدد للشخصيات ذات

المقام العالى التى قامت بالأدوار التمثيلية فى مسرحية بلاوتوس المعنونة (أمفتريون AMPHITRUÓN) والتى أطلقها بلاوتوس للمرة الأولى منذ العصر الرومانى القديم، والتى كانت – بمفهوم العصر القديم – تعنى الملهاة أيضًا. لم يكن من المنطلق إطلاق صفة (التراجيدية – ولا التراجيديا) على هذا النوع من الشخصيات القائمة بالأدوار التمثيلية؛ لأنهم لا يُدمَّرون أو تتالهُم الكوارث أو المصائب فى هذه المسرحيات الكوميدية، لأن المسرحية الملهاة عادة ما تُختتم "بالخير". إذن هذه التراجيكوميديا دراما.. نوع جديد من الدراما، أو هى "عمل مسرحى PLAY" تعبيرها يتوافق مع معنى مصطلحها، مع الاحتفاظ بخصوصية الصراع فيها وجدّيته فى أحداثه، وفى متتالياته التى تسير فى اطراد نحو التراجيديا أو على الأقل قريبًا منها، ثم لأنها (التراجيكوميديا) لا تنتهى عادة بالتراجيديا إلى نهاياتها، كما كان موقفها عند تابعيْه (بومونت BEAUMONT، فلتشر FLETCHER). نُحس فى عالم التراجيكوميديا بالملهاة السهلة البسيطة؛ لأنّ الشخصيات عالية المقام فى الكوميديا – الملهاة تغيب عنّا وعن أحاسيسنا نحوها. الانصهار أو المزج الذى حدث فى التراجيديا والكوميديا لم تعرفه الدراما القديمة، وشخصية شيلوك SHYLOCK هى الاستثناء العالمى الوحيد؛ إذْ انتهت نهاية تراجيدية. يتبادل الممثلون – والشخصيات فى داخل الدراما الأدوار الكوميدية والتراجيدية إلى جانب بعضهم، وتمتلئ معهم المواقف، وبهم، متنقلة بين التراجيدية والكوميديــة، وبالتبادل. أما الأسلوب، فهو عَرَضىّ وفقًا للأغراض، فبين شخصيات التراجيديا وشخصيات الكوميديا حدود حادة تفصلهما فى جلاء ووضوح. يكتب جريلبارزر

مشاهد كوميدية وتراجيدية بالتبادل، وكذلك لوبى دى بيجا[*] (وقد انتبه شكسبير إلى هذا المزج كثيرًا فى دراماته). يكتب جريلبارزر أنّ المشاهد الكوميدية تفرز متتابعات وأحداثًا متتالية تجعل أبطالها الممثلين فى عجز عن اللحاق بما أتوْا به من أحداث متتالية. شخصيات مسرحية رُسمت بدقة وعناية وجـاءت على صورة كبيـرة من الاحترام، لكن دمجهم مع شخصيـات المهرّجين وفى مشهد واحد يفرض عليهم الحديث والحوار بصوت المهرج: الهدف من هذه المشاهد - المختلطة هو التسلية والترويح؛ حيث يجب الوصول إليهما مهما كان الثمن، ثم - والأهم هنا عند جريلبارزر - أنه لم يأخذ طوال حياته لا الكوميديا ولا التراجيديا أو بالأحاسيس فيهما، أو حتى القوة عندهما بعين الاعتبار، لم يتعادل مع ثقلهما يوما ما. كانا كشيء عادى فى مسيرته الدرامية، شيء دائم ومستديم. لم يحاول اللجوء إلى الجذور التقليدية أو الموروثة فيما يخص الأحاسيس الكبيرة أو العميقة الضخمة، كما لم يعمد إلى تحميل الشخصيات الكوميدية أكثر من طاقاتها العادية والطبيعية، كما لم يلجأ إلى الإخلال أو السخرية من هذه الشخصيات.

إن أهم أسس التراجيكوميديا الجديدة هو المزج الدرامى بين عناصر الكوميديا والتراجيديا معًا، وهو أيضًا الوصول عبْر المشاهد الدرامية - ومرة واحدة وفى زمن ولحظة واحدة - إلى تأثير واحد متصل ومؤثر بالتراجيدية والكوميدية معًا. لعل لانزل LANZCEL هو الأول الذى أطلق هذه المعادلة

(*) لوبى دى بيجا (١٥٦٢- ١٦٣٥) - LOPE DE VEGA عبقرية درامية إسبانية إبّان عصر النهضة الأوروبي- المترجم

والنظرة الفلسفية التى تجمع الضدّين وتُفلسف هذه النظرة وتُفسرها وتُعلل مظاهرها. وفى الرومانتيكية يتحمس لها جِراب وچورج بخنر، حتّى تبعهما هابّل فى النهاية. فهو يعرف الحياة الحديثة كما يعرف طبيعة نسيج المادة الدرامية، وفوق ذلك فقد استطاع تصميم الشكل للتعبير - فى دقة - عن التراجيكوميديا.. فهُو كشاعر تراجيدى فى البداية، وكمُعبّر صادق عن الحياة الحديثة اكتشف المخاطر والصعوبات التى قابلت تصميماته للشكل المناسب. كانت له صوْلات وجولات سابقة فى التعامل مع التراجيديا. فى رأيه أنّ التراجيكوميديا لا تختلف عن أى تراجيديا تدور أحداثها فى ظروف وأماكن غير تراجيدية؛ فإذا كانت هذه الظروف، الأماكن، الأحوال لا تتضمن فى باطنها ثقْلاً - ولو قليلاً - لتسمح بالتّماسّ مع حالة تراجيدية، فإن الكوميديا تكون هى الأخرى ذات ثقْل تحديدًا... ويُتابع:

> **"WIE NICHTIG UND EBRÄMLICH SIE AUCH ... SEINEN -**
>
> **SIND SIE DER KOMÖDIE DESSENUNGEACHTET-DOCH NICHT VERFALLEN, DENN ES GEHEN FÜRCHTERLICH WIRKUNGEN VON IHNEN AUS. DE BLEIT DEM KÜNSTLER.... NICHT ÜBRIG, ALS ZU DER FORM DER TRAGIKOMÖDIE ZU GREIFEN, DASS DIESE FORM KEINE REINE IST, WIRD ER DARUM NICHT VERGESSEN."(*)**

(*) مهما كانت غير مهمة أو تافهة بل ومقصودة أيضًا، فإن ما يتبع من أحداثها هو الصدمة والرُعب. وليس فى يد الممثل ساعتها إلا أن يمدّ يده إلى شكل التراجيكوميديا؛ وهو يعلم أنه ليس نقيًا تمامًا، لكنه لا ينسى ذلك قط - المترجم.

لقد رأينا فى السابق عند إبسن الذى توجّه بطريقة راديكالية أساسية وجوهرية ليُغير من إمكانات الدراما والإعداد لها، ولقد لمسْنا كيف نحت فى الصخر الدرامى، فى الكوميديا وفى التراجيديا ونموذج الإحساس فى كل منهما ليستخرج عالمه الإبسنى (كما فى الجو والمزاج العام عند چون جابرييل بوركمان وكلمات حواراته). فإذا ما نظرنا إلى الصورة من وجهة النظر الأخرى (بالعكس)؛ فإننا نجد قيام العلاقة الحسّية نفسها.. كتب إبسن طوال حياته الدرامية ملهاتيْن فقط، وكل واحدة منهما حررها قبل زمن العصر الحديث، فى وقت كان الزمن يستعجل الإنسان الفنان ليصل إلى القمة، أحاسيسًا وتعبيرًا، حتى كادت التراجيكوميديا تُنهى عصر التراجيديا وأفكارها (شخصية بوركمان **BORKMAN**)، والتى دفعت دفْعًا قويًا وبأعجوبة فائقة الثيمة الكوميدية تجاه التراجيكوميديا نفسها. هذا الدفْع كان دفعا إنتلكتواليًا اتجه إلى زيادة الجرعة الفلسفية السيكولوجية لمضمون الدراما وإلى التوسع طولاً وعرضًا بالنظرة الكونية العالمية، وليس إلى الفن الدرامى. لكن هذه الزيادة فى الجرعة والاتساع السيكولوجى لم يصل إلى أهدافه وأغراضه – تحقيقًا – لأنه كان فاقدًا للشكل والإطار المناسب له. وعلى العكس، فكلما كانت الجرعة السيكولوجية قوية ومتماسكة، اشتد الخطر أكثر فأكثر بغياب الشكل المناسب، وكان الخطر أكثر شدّة أيضًا حتى فى حالة توافر شكل من الأشكال، أو لِنقُل النتيجة تحديدًا بشكل آخر: وحدة التأثير.

لا يمكن للتأثير فى التراجيكوميديا أن يكون متحدًا؛ فالأحاسيس عند التراجيكوميديا لا يمكن أن تكون نقية صافية خالية من الشوائب أو التلوّث، فكل اتحاد لها هو اتحاد إنتلكتوالى، خاصة أنّ التراجيكوميديا هى استمرارية

عقلانية مُعقدة ومغلقة على المعرفة المستمدة من العقل المحض. تظهر عقلانيتها فى نظرتها التى تعرض أمامنا أحداثا متضادة مع بعضها. كل حدث يعرض وجهة نظره المختلفة قطْعًا عن الحدث الآخر. لكن هذا التأثير الناتج من وجهتَى النظر هذه لا يأتى إلا فى النهاية، ويأتى إنتلكتواليا – عقلانيا فى غالب الأحوال. يُشارك الإحساسُ الأحداث التى تجرى أمامنا على خشبة المسرح، إحساس تراجيدى أو إحساس بالكوميديا .. إحساسُ مرحٍ وبهجةٍ، وبين الإحساسيْن يقوى واحد منهما بفعل صدق الإحساس وكثافته. لم يكُن صدفةً أنّ التعبير عن الأحاسيس فى الدراما ارتكز إلى طرفيْن نقيضيْن – فقط، تعرفهما الدراما فى الكوميديا والتراجيديا، كما تعرف أيضًا إمكانات التأثير عندهما (أقصد تحديدًا التأثير فى الجماهير والمجموعات طوْعًا واختيارًا)، وذلك لأن طبيعتهما لا تسمحان بغير ذلك. لا تستطيع التراجيكوميديا أن تحتمل غير هذه الأحاسيس (ذات الشقيْن) الصالحة للتعبير عنها وعن الأحاسيس الكوميدية والأحاسيس التراجيدية دون نقصان أو افتئات. لكن طريق – ومسيرة الأحاسيس من الصعب التعبير عنهما عبْر الإحساس، ولذلك فليس بالاستطاعة التأثير عن طريق مباشر مهما كانت قوة هذه الأحاسيس. وليس غريبًا أن تختص "الدراما" بهذه الخاصية الحسية دون غيرها من الآداب التى تختصها بقانون خاص لا نجده فى غيرها من الأقران. فتأثيرها سواء كان تراجيديًا أو كوميديًا يعود بالضرورة على الجماهير المسرحية. فهو إما تأثير ضعيف سببه عدم فَهْم الجماهير للمسرحية، وإما أنّ ما تعرضه المسرحية فوق مستوى الجماهير، أما إذا كان تأثيرًا تراجيديـًا فقد يعود الأمر إلى تواضع الفكر أو التاريخ بعدم معرفته عند الجماهير النظّارة بما يجعلها غير

مُهيأة تماماً لاستقبال الأحداث التراجيدية، ولذلك تفقد التأثر بها ويضيع التأثير هباءً.. أو أنْ يعمل التفسخ والانحطاط فى نص درامى على هدم طاقة الجماهير الاستيعابية بما يعطل من أحاسيسها النهائية ناحية العرض المسرحى، فلا تطيق الاستمرار حتى النهاية، وساعتها تضيع أحاسيسها إلى غير رجعة. هذه الصور الإحساسية فى محل الوسطية عند الجمهور العادى؛ لأن قياس الأحاسيس لا يمكن تقديره على الصورة السابقة، فإلى أى مدى تنطلق هذه الأحاسيس ناحية شيء أو تجاه موقف أو مشهد مسرحى معين؟ وكم كمية هذه الأحاسيس؟ وما حجم نشاطها من خمولها، أو سرعتها أو التأنى فى ظهورها؟ ثم ما مدى حجم الكثافة فيها من ناحية التركيز أو الضعف والتهميش؟ تاريخيًا، نعرف "الدراما" كمصطلح أنه يعنى اصطحاب العمل الفنى للتراجيدية، وقبل العصور التراجيدية كانت هناك أعمال شبيهة لما نتحدث عنه الآن، أعمال ساذجة بدائية لكنها لم تكن قط مسرحيات تراجيدية.

يتجلى التأثير الدرامى فى طبيعة الأحاسيس، عندما نبكى ونتألم، أو عندما يسمح لنا التأثير بالضحك. لا يمكن - بأى حال من الأحوال - أن تسمح الدراما الحديثة بهذه الصورة عند طبيعة الأحاسيس (مثل الحال فى القصة، ولا مكان حقًا للتعليق لكن لا بد من ذكره، وهو أنّ البكاء والضحك فى مسرح شكسبير لا ينتمى إلى ما نحن فيه الآن، لأن كلاً من التراجيديا والكوميديا عنده، والبكاء والضحك بالتبعية مستقل استقلالا تاما بعيدًا عن المزج والانصهار. يسمح التأثير فى القصة بحكم إمكانياته القصصية والروائية بجمع الاثنين (بُكاءً وضحكًا) فى بوتقة واحدة. لقد وصلت القصة الفكاهية الإنجليزية الحاملـــة لحس الدُعابة فى القرن (١٨) وحتى اليوم إلى أعظم

التأثيرات على قُرائها، طبعًا بمساعدة من نظرة الكون – والحياة. مثل هذا التأثير نجده غير وارد فى عالم الدراما، بل ولعله هو الخطر نفسه على الدراما.

(١)

ماذا كانت تعنى الطبيعية للمسرحية الفكاهية؟ وصلت المسرحية الفكاهية متأخرة فى فرنسا وإن لم تستقر عند القمة إلا فيما بعد: فى مسرحية (الباريسيات – لهنرى بِكْ)، وهى الكوميديا الجديدة "COMÉDIE ROSSE"(*). ابتدع بِكْ هذا النوع فى نموذجه وتقنياته، نوع لم يأت بجديد، أو قُوى جديدة، لم يزد على ما سبق أن قدّمه دونّاى أو زملاؤه الذين التفوا حوله من كُتّاب الدراما. كرّر بِكْ كل السوابق عليه؛ فقد وجدنا أنّ الأساس فى أعماله الدرامية أنها لا هى تراجيديات ولا هى كوميديات. تختلط فيها التأثيرات التراجيدية بالتأثيرات الكوميدية فى مزج بيّن، لكنه كمزج يتسم بالتهكم والتعبيرات الساخرة، تعلو فيها النغمة الشكوكية لتطرد كل إمكانية للتراجيديا، لكنها لا تُصدِّر لنا فى الوقت نفسه لا شخصيات ولا مصائر على الإطلاق، حتى تؤثر – على الأقل – تأثيرًا كوميديا. كل ما تطرحه ثم تأتى به هذه المسرحيات هو: الغنائية، والتأثير العقلانى ليدخلا إلى الوجود: أما بالنسبة إلى الدراما فلم تفرز المسرحيات جديدًا، ولم يسبق منها غير الأجزاء التى تتركّب منها، إضافة إلى نموذج رخْو مُهلهل النسْج وعادى فى الحياة المسرحية. أهم ما يحتويه هذا النوع من

(*) الكوميديا الساخرة أو الكوميديا "السوداء".. إذا كان البطل رجلا فهو شرير لئـيم، وإذا كانـت البطولـة للمرأة فهى شخصية ساخرة، حقودة وماكرة خبيثة – المترجم

المسرحيات هو النظرة إلى الإنسان والنظرة بعمق إلى القرار الذى يصدره الإنسان (لكنه ليس تعبيرًا عن الدفع بالإنسان إلى إبداع فى الشخصية المسرحية). فالعدمية عند دونّاى وشكوكه الترددية عند كابوس **CAPUS** وتابعيه ظلت تتراخى وتضعُف فى مواقف الفَهم الصحيح والإدراك الكامل المُتّزن، وفى كل غفران وصفح، وخاصة فى الإجازات والترخيص بالأشياء. وكانت النتيجة: انتقال وتغيير الكوميديا السوداء **COMÉDIE ROSSE** بجمودها وقواها وصرامتها وتزمُّتها رويدًا رويدًا إلى الكوميديا الوردية **COMÉDIE ROSE**. لا بد هنا من احترام نظـــرة الجماهير وقرارهـــا، إذ كانت النظرة أكثر تأكيدا من زاوية الأحاسيس الجماهيرية، وفقدت الجماهير الفن القديم رغم الشكوك التى نالته وعصفت به فى السابق، وبالقيم المتعثرة والمليئة بالمشكلات والتعقيدات، وسار بها الطريق إلى الشك الراديكالى بدلاً من توجيه البحث عن شكل إيجابى يدخل إلى الذهن والعقل يمكن أن تستقبله الجماهير ويكون عاملاً من عوامل راحتها واعتماد قراراتها. لقد اختلف الأمر تمامًا بين الكوميديا السوداء الأولى والكوميديا الوردية، لأن الأخيرة كانت أكثر راحة ولُطفًا، ولأنها كانت أكثر جُبنًا وخوفًا وأعظم انحدارًا وأرخص قيمة، حتى عن الشكوك القديمة، فقد بقيت الأحاسيس لهذه الدرامات، وعندها، فى وضع (محلكّ سر)، لا تقدم خطوة واحدة إلى الأمام.

أرى من الأهمية هنا العودة إلى علاقة الطبيعية الألمانية بالمسرحية الفكاهية. بدأت العلاقة بينهما بإمكانات تتصدر نموذجين. الأول: يتتبّع التقنية الطبيعية، والثانى: استند إلى النظرة الكونية للوجود.. الأول: جاء بالدعابة والظّرف الطبيعـــى، وملكة عقلية تُمكّن المرء – والمشاهد من اكتشـــاف المُضحكات

أو تقديرها أو التعبير عنها (عند الممثلين)، والثانى: أفرز السخريات. الأول تتلخص مبادئه فى: الرؤية عن قُرب + تأثير الضحك من صغائر تكبُر وتتضخم، وأشياء وأحداث كبيرة تخبو وتضمحل. منتهى الضحك. فى النظرة والرؤية الطبيعية لا تأتى الأحداث أو الأعمال أو العلاقات بنفسها أو بمفردها قط، لكنها عادة تصل وبصُحبتها أحوال وظروف مساعدة فرعية غير أساسية أو جوهرية، بل ولعل هذه الصورة المصاحبة أحيانًا ما تُصيب المسرحية الطبيعية بالضغوط على الأحداث والأعمال الأولى، فتعطى بذلك إمكانات جديدة للضحك فى الدراما. نعرف أنّ كل شىء نتعرف عليه عن قُرب له تأثير مضحك، كما عند قصص كُل من چان بول، وديكنز(*)؛ حيثُ يُبنى الضحك وتأثيراته على هذه التقنية والتجلى. ولما كانت التقنية من الأهمية بمكان للطبيعية حتى تُوضح وتُعبر عن كل شىء وكل لحظة تعبيرًا تفصيليا دقيقا، فكان عليها – كذلك – أنْ تصطحب التعبيرات الدرامية للضحك حتى تضعه فى سلسلة أولَياتها.. لكن ما أهمية هذا الضحك؟ قد يكون: إن كل قرارتنا عن شىء، سواء كان رخيصًا أو عالى الدرجة، هو تجريد فى واقعه. أو هو تحديدًا: إهمال، أو إسقاط، أو تركٌ لم يصل إلى درجة الرؤية الصحيحة لشيء أو لأمر من الأمور أو لحادثة من الأحداث (التى تجرى على خشبة المسرح)، والتى نُسميها أحداثًا أو أمورًا أو "أشياء ثانوية غير جوهرية". هذا الإسقاط أو الإهمال يكون مُتعمدًا حتى نُماثل ونطابق الشىء ذاته بالتصوّر الذى أعددناه للإبداع. بعدها نُسمى – مرة ثانية – الشىء أو

(*) تشارلز ديكنز (١٨١٢ – ١٨٧٠) – CHARLES DICKENS، أحد الروائيين الإنجليز الذى تميّـز أسلوبه بالدعابات البارعة والسخريات اللاذعة – المترجم

العمل بــ "مبادئ الشيء ومبادئ العمل"، وقد ألِفنا على الإحساس (تجاه الشـــيء أو العمل)، أو (الإنسان – أو الشخصية المسرحية) بإحساس الاتحاد بما لا يمكن ساعتها فصل الإحساس الواحد الذى وصلنا إليه، أو وصل إليه خيالنا. هنا على وجه التحديد ماذا يجرى؟ بفعل التعبير المُكتمل فى كل لحظة بين الفكرة أو التصورّ وبين الحقيقة. لكن هذا الفصل يأتى فى رقة لا تستهدف النشاط أو الحماسة بقدر ما يكون فصلاً هادئًا يُتيح الفرصة مرة أخرى لعودة المماثلة والمُطابَقَة وإثبات مُعيِّن الهُوِية من جديد الذى يعطى تباعًا إيضاحا وتوضيحا للحظات جديدة. تصل المماثلة والمُطابَقة عبْر هذا الجديد إلى تنقّل بالتدلية أو الأرجحة، وإلى انتظام فى الإيقاع، وإلى حركة ناشطة مُطَّردة ومستمرة ضد كل اتصال يَعوق حركتها، لتفرض هدوءًا وإثراءً على الحياة واستبعاد كل الشكوك والترددات منها ومن الأحاسيس المضطربة. هنا نرى الإحساس بِغنى الحياة يتمحور داخل الحياة.. إحساس كبير ليس له نظير، مُتلوّن ومتغاير وليس على وتيرة مُملة واحدة. إحساس يغوص فى كل جنبات الحياة الواسعة.. لكنْ الأعظم من هذا والأكثر أهمية؛ هو الإحساس بما يعلو ويتصدر الحياة من الأعلى، هو الإحساس بالفَهْم العقلانى والوجدانى للحياة الذى تتعهده الكلمات والعبارات بالرقى والاعتبار. هنا يظهر هذا الإحساس فى صورة نسبية، خاليًا أيضًا من كل ما هو مؤلم ومؤذٍ ومن كل لحظات المعاناة التى سادت وتحكمّت سابقًا فى التراجيديا. هناك كان الوضع مختلفًا حين كانت الحاجة ضرورية إلى التراجيدية حتى يستتب الأمر للدراما، وحتى لا يفقد الإنسان الأرض والتُربة التى يقف عليها مُستندا إليها، وحتى لا يفقد توازنه. كان لا بد – اضطرارا – من قوة وسلطة يحملهـــا الإنسان والشخصيـــة

المسرحية لمواجهة ما تحدده النسبية من علاقات واتصالات، أما الآن فلا حاجة تدعو إلى بقاء هذه النسبية. فالكوميديا هى إنسان، أو هى رسمٌ لموقف الإنسان الحالى الآنى ولا شىء غير ذلك بالمرّة. هذا الإحساس الذى يشعر به الإنسان المعاصر يدفع إلى الحياة وإلى العيش فيها بطريقة مُكثفة قوية ومُركزَة، وخلف هذه الأحاسيس، بل وفوقها كل صفات الحياة بثرائها وغِناها ومضامينها الجيدة التفاؤلية، وسط فَهْم عقلانى وروحى لمقررات هذه الحياة. الضحك الكامل هو ضحك الحياة ذاتها ومنبع التفاؤلية فيها.. ثم، وبالاقتراب إلى نوع هذه الحياة تتكشف عناصر الضحك والابتهاج التى تكمن فيها، فكل شىء أو حدث صغير فى الحياة هو حدث كبير، كما أنّ كل حدث كبير هو صغير إذا ما حلّلناه تحليلاً دقيقًا أمينًا. فكل إنسان سيئ لا بد أن فيه جانبًا حسنًا وطيبًا، وأكثر الناس - والشخصيات خُبثًا هم أحسنهم وأذكاهُم، على اعتبار أنّ سوء الحظ فى أحيان كثيرة يكون هو السعادة الحقيقية للإنسان. إن الحُزن العميق الذى ينتاب البشر يكون من أسعد لحظات حياتهم؛ لأنّ السلوكيات والأخلاقيات الحميدة هى التى تعقُب أعظم سوءات الحظوظ، ذلك لأننا بسلوكياتنا غير الأمينة والخادعة والمُضللة نرغب ونتوق إلى أن تبقى الأمانة والشرف مِلْكَ أيدينا. ذكر باهْر مرة: ضَحِكُ الحياة كما قال الله: لا بد للسعادة من أن تعُم البشرية وتؤثر فيها، وهذه هى النظرة الإلهية التى أنعم بها على البشر بالضحك والبِشْر فى النظرة إلى الكوميديا، وإلى أثرها وفِعلها فى الحياة. أما النموذج الآخر للكوميديا فهو نموذج أكثر سهولة؛ فالنظرة إلى الكوميديا نظرة هجوم - قد تكون عنيفة - على شخص آخر.. نظرة نقدية للمجتمع أو لشىء آخر، وقد تكون تهكمية فى مسرحية ساخرة. هذا ما يتعلق

ببدايات الطبيعية تحديدًا، بل وبصلاتها بالكوميديا أصلا. فكل بحث واستقصاء فى الطبيعية وكل سُخط واستياء وقلق يقف فى مواجهة الواقع ووجود هذا الواقع.. هذا النموذج الواقعى، فالكل يشعر بسخرية الموقف ليبقى عنده بلا حراك (وهذا هو بالضبط هو حاجة العلاقة والاتصال عند الطبيعية).

يتحقق هذان النموذجـــان فى درامات هاوبتمان (فى السيد كرامبتـــون KOLLEGE CRAMPTON) فى نموذج منهما، (وفى مسرحية الفراء DER BIBERPELZ) فى النموذج الثانى. فى البدايات يبدأ النموذجان عند هارتلبن HARTLEBN فى الكوميديا الطبيعية للمرة الأولى قبل هاوبتمان. فمسرحيته (هانّا ياجِرْ HANNA JAGER) هى الكوميديا الطبيعية عنده فى النموذج الأول، ومدرسة الزواج، ANGELE + ERZIEHUNG ZUR EHE هى المسرحية التى تُمثل النموذج الثانى للكوميديا الطبيعية.

فشخصية كرامبتون هى قمة الطبيعية، والشخصية الشابة الألمانية القادمة من العالم الألمانى الحقيقى حيث تتبع تعليم وتعاليم الطبيعية الألمانية فى كل نواحيها. نظر هاوبتمان إلى مثل هذه الشخصيات عن قُرب أكثر من أقرانه الآخرين. جاء بشخصية تعتمد على وعيها ووجدانها؛ لكنه تعمّد الحطّ من شأنها وقدرها حتى يسمح بوضع بقية الناس داخل التقنية الطبيعية التابعة التالية. أبرز فى المسرحيات كل شيء وقبيح وخصائص الشخصية الرخيصة؛ ما تحمله الشخصية فى حياتها ومصيرها وأحوالها الخارجية وعلاقاتها بالشخصيات منتزعًا القوة منها، وكل صور الرغبة والقرارات.. ومع ذلك، ورغمًا عن كل هذه الاختلافات والمتضادات تؤثر الشخصية الكرامبتونية بثقلها الكبير القوى

بقدر يقترب من تأثير أعمال جوهانز فيكوروت. وهذا الثقل هو الذى يأتى ويُولِّد التأثير القوى الفعّال ويمنح الإمكانية للوقوف مجابهة مع تنافر الأصوات واللا انسجام ونموذجيهما. يتسلم الصِغر والكِبَر - كل صغير وكل كبير من الأحداث - عبْر العلاقة بينهما حلا متناسقا. فكل شىء صغير له قيمه ومدلولاته، وحاضر موجود فى الوقت ذاته، لكن لا تظهر ألمعياتُه فى وضوح، بينما هو يطرح دلالات على التأثير القوى الفعّال، فهو يستلهم منظورًا قويًا من الماضى، يستدعى القديم ويُلخصه فى صورة الحاضر، ويفقد بذلك عظمة الماضى وفكرته لأنه يُقيمّ واقع الحال عبْر أحاسيس مُتغيرة فى الزمن، ولذلك تبقى أحاسيس الذكريات هذه نموذجا غير صادق وغير دقيق عند الشىء أو الأشياء الكبيرة أو التى (كانت) كبيرة، فالمعاناة، والجَلَد، واحتمال المِحَن تظهر هنا وكأنها كامنة مُذعنة مستسلمة وفاقدة للنشاط الكيميائى، والرغبة فيها رغبات عاجزة، كما لو كانت التراجيديا الطبيعية فى القديم السابق. ولمّا لم تكن لمثل هذه الشخصيات مقاصد أو نوايا ورغبات - حتى يتفاعل المُشاهد وينضم إلى حالة الشخصية ومصيرها التى عادة ما تُخطط لها التراجيديات - فإن النتيجة تُصبح: تكبير وتضخيم كل صغير طبيعى ليصير كبيرًا فى حادثة أو أخرى، بما يضمن التصاق الشخصية بهذا التحول والتغيير؛ وفى اتجاه الضخامة والتباهى والتفاخر للإنسان وللمصير، واعترافًا حميما وودّيًا.

يقولون إنّ هاوبتمان نفسه قد أكدّ هذه الحقائق فى التغيير؛ حتى إنّ كوميديات موليير قد سارت على النحو والمنهج نفسهما فى السابق. قد يكون فى

هذا الرأى شىء من الصحة، إذ لا نعثر على اختلافات عميقة بين الحالتيْن كما فى النوعيْن الكوميديين اللذين سبقت الإشارة إليهما، فهناك إنسان بخصائصه الشخصية – الذاتية يحاول بكل قوة واندفاع التّماسّ والوصول إلى العالم الخارجى بقدر ما وسعه من حيلة. وهنا نحن أمام إنسان مختلف آخر فى الكوميديا، نعرفه تمامًا، بحكم وضْعه وإحلاله عناصر الكوميديا داخل المضمون الدرامى للدراما ذاتها. كما أنّ المواقف، والأحوال والظروف التى نشهدها تجرى أمامنا – والتى نعرفها فى الحال – هى مواقف وأحوال مؤلمة مؤسفة، والكوميديا فيها مرسومة بدقة على قدر معين داخل الشخصية. هنا نجد أنّ التقنية تُظهر التضادِ والعكس وتقف مُواجهة للأسلبة المنهجية الدقيقة؛ فليس هناك خطّ واحد قوى يُسيطر على التأثير الكوميدى حتى وصوله إلى حالة (الجروتسك) وإدخالها فى الوجود، لكن الصورة تكون عكسية تمامًا؛ لأنّ هذا الرسم والتخطيط المُسبق عادة ما يكون ثانويًا مقتصرًا غير مهم، ويوحى بآلاف الآلاف من الأجزاء والكِسَر ليبقى الإنسان – والشخصية المسرحيـــة تلف كَسِنَةً من أسنان التروس داخله. الأصل فى شخصيـــة كرامبتون هى الطبيعية التى جاءت منها، فهى بحق الشخصية الوحيدة الكاملة والأكثر طبيعية، كشخصية مرسومة ومُحددة لنموذج الشخصية الدرامية فى الطبيعية داخل العصر كله. لكن الحقيقة هنا هى أنّ كرامبتون غائص بشخصيته وذاته فى الطبيعية، وليست المسرحية أو الدراما؛ لذلك يبدو الرسم المُسبق للشخصية وإعدادها، كما يبدو إطار الشخصية مثل (اسكتش تحت الإعداد والتجهيز، اصطلاحيا غير أصيل وتقليدى أيضًا **CONVENTIONAL**، اسكتش كل ما فيه من خطوط مرسومة، ومحددة ومُقننة لتُناسب المواقف الكوميدية، وتبقى شخصية كرامبتون فى أمسّ الحاجة إلى

الظهور والإعلان عن معانيها وأهدافها بكل جنباته ونواحيه. يرسم هاوبتمان هنا – فى ظل تناقض بارز مع الأسلوب – مواقف مُعدّة وجاهزة تتسبّب فيها تخطيطات سابقة؛ فلم نشهد (على طريق مسار المسرحية) شيئًا من حياة أسرة كرامبتون غير بعض إشارات إلى الأكاديمية وبعض علاقات فنية قليلة، كما لم نشهد ما يُشير إلى عناصر مصيرية تقود إلى نقطة المصير النهائية لشخصية كرامبتون. هنا نجد هاوبتمان وقد ضمّن مسرحيته الكوميدية الطبيعية فى أقصى معانيها وأهدافها، يضع ويُخطط للطريق نفسه الذى سبق فى التعبير عن التأثيرية – الانطباعية بكل ما تُشعه من غنائية لإثبات هذا التعبير؛ فهو من أجل التأثيرية يحذف من هنا، ويختصر من هناك، ويترك مُهملاً أجزاءً بعينها. وتكون النتيجة الطبيعية لكل هذه (التعديلات) مشروعًا وهميًا وغير عملى.

فى مسرحيته الثانية – الكوميدية (الفراء) .. ساتيرية العلامات؛ يعرض هاوبتمان فيها سلطة الدولة – والحكومة ونقائضها ونقائصها عبْر أحداث كوميدية تهكمية وساخرة. سيدة ذكية تعيش فى مدينة صغيرة بالقرب من برلين تشتغل بجمع الأشجار والحطب، تسرق فراءً دون أن تنتبه السلطات المختصة من إثبات حالتها كسارقة لكنها تحمل الشكوك حولها. ومع أن مكان السيدة وإقامتها على بُعد خطوات قليلة من مركز الشرطة، فإن الشرطة تستدعى السيدة الذكية وتُحقق معها كشاهدة على الحادثة وليست المتهمة أصلاً بحادثة السرقة. قُرب نهاية المسرحية يتحدث ڤيرهاهن **WEHRHAHN** مسئول السلطة مع السيدة حديثًا ودّيًا عن السرقة وعن الأماكن التى تتلقى السلع المسروقة لإعادة بيعها. يطلب رجل الشرطة من السيدة رأيها ومعونتها، وعن معرفتها بهذا النوع من اللصوص سارقى الملابس الفاخرة، وعن

طبيعة شخصياتهم، ويُعجب المحقق الشرطى أيّما إعجاب بصدق السيدة وبأنه صادف فيها شخصية لا تُدانيها شخصية أخرى فى الشرف وخدمة العدالة. والفراء واحدة من المسرحيات التى تحمل فكرة رائعة تكمن فى أوصالها كل خطوط الساتيرية. فشخصية السيدة السارقة وولف WOLFFNÉ هى التى ترفع الدراما الكوميدية إلى مصاف الكوميديات الكبيرة؛ فمعها، ومع شخصيها تُفلس وتسقُط كل القيم الأخلاقية.. لا توجد أى شكوك ولا ترددات ولا وساوس بالمرّة، هى تسرق كل شيء وأى شيء يصل إلى يديها، وتتعامل مع انتهاك حُرمات الشخص الآخر، وتغوص فى الوحل حين تمارس السرقات، والكذبَ هو خبزها ورغيفها الذى تتناوله بالسطو كل يوم وإلى جانب كل هذه الموبقات اليومية فهى تبدو سيدة ساذجة طيبة وشريفة الخُلق. سيدة ولا كل السيدات، ذكية، نشطة، ساعية إلى مقصدها، وزوجة رائعة، وأُمًّا ممتازة، وصديقة يُطْمأنُ إليها عند الشدّة، تنطلق فورًا إلى مساعدة الآخرين، لا تحتقر من هو أدنى منها منزلة أو أقل مستوى اجتماعيًا؛ ولذلك تعتقد أنها سوف تصل بعد كل هذه المزايا الشخصية والمميزات فى الحياة إلى الشاطئ الذى تريد الرُسوّ عنده. ليس هناك أى نوع من التصوّر أو أى فكرة أخلاقية يمكن أن تتعارض مع هذه الشخصية. إذن فمن الصعب الحُكم عليها إلا بمعايير سلوكها وتصرفاتها. من ناحية أخرى؛ فإنه يصعب الارتفاع بها أو تمجيدها – ولسبب وجيه ومقبول – لأنها لا تريد أن تعمل فى وظيفة تشغلها من الصباح إلى المساء، حتى تعتنى بنفسها وبمظهرها، حتى تجمع جهْدها وذكاءها للتخلص من المآزق وورطات السرقة فى حياتها. أليست امرأة ذكية كما رسمها هاوبتمان فى مسرحيتـــه (الفراء)؟ هذا الانكماش والتقلّص والتضاؤل أمام

القرارات والاعترافات الأخلاقية عند السيدة وولف؛ هو أعظم القيم فى مسرحية الفراء. لعلنا نُحس باستحالة تمام الصورة الدرامية إلا على النحو الذى ظهرت به الدراما الكوميدية هذه. هنا نلاحظ أيضًا – وتحديدًا – الحاجة إلى القوة الاجتماعية، كما فى مسرحيته الأخرى (النساجون)؛ فهناك كان التمرد مفتوحًا ضد ما يُمارس على البشر، واقتضى ذلك إنهاء المسرحية بإيقاع الهزيمة وفى استعمال جيد للفجوة التى كانت قائمة بين الحكومة وبين الأخلاقيات حتى يستطيع الشخص البروليتارى مدّ قامته عاليًا مطالبًا بحياة أكثر عدلا – وعدالة اجتماعية. أما الضحك فهو نسبى فى هذه المسرحية، فهو متناثر بين مواقـــف التردد والتراجع والقرارات والتقويم، فكاهةً نسبية بقدر معلوم ومحسوس لا يأتى بطيئا مُمهّدًا كما يحدث فى العادة لكى يتنامى بعد ذلك، لكنه يكون هنا سريعًا خاطفًا حادًا حدّة المواقف المسرحية، ضحك يكشف المستور الذى كان من الضرورى كشْف النقاب عنه تحقيقًا للعدالة الاجتماعية ومسارها الطبيعى؛ ولذلك فإن (الفراء) مع أنها – خارجيًا – أكثر انتماءً إلى الطبيعية بحكم تقنياتها من كوميديا كرامبتون لأننا نعثر على هذه التقنية – فإنها رغم ذلك تلتصق التصاقًا بالطبيعية لتُعوّض مواقف المجموعات والعمال الطبيعيين فى مسرحية (النساجون). تظهر الكوميديا فى (الفراء) من مواقف ونقاط هى اللكمات التى تضرب وتضغط بشدة على شيء وأشياء (مثل الدّق على رأس مسمار لدفعه إلى ما تحت السطح). يتبدّى ذلك فى موقف السيدة وولف وزوجها الذى يصحبها لسرقة الأخشاب، ويحاول واحدٌ من معارفهما من الـــمشتغلين بالقضاء نُصحهما وإنارة طريق الحق والعدالة لهما نُصحًا وتحذيرا، حتى كادا ألا يفعلا فعلتهما. كما تظهر الكوميديا مرّة

ثانية فى زيارة (كريجر KRÜGER) – المسروقة أخشابه وأشجاره – لبيت السيدة وولف مُهددًا السارقين ومتوعدًا إياهم دون أن يعرف أنّ السيدة وولــف وزوجها هما السارقان، بينما جسم الجريمة يقبع داخل بيت السيدة وولف، وحيث يصل الديالوج والخديعة بسبب من الطبيعية، كان لا بد من إحلال المواقف على النحو الذى جاءت عليه حتى لا يظهر التّمفصُل الذى يربط النُطق والألفاظ بوضوح أو يظهر الترابط (بين الشخصيات) فى اتساق أو انتظام طبيعى. تتعامل هذه المواقف الخادعة بضبطها ضبطًا دقيقًا يتناسب مع مشاهد الشخصيات المسرحية فى ذهابهم وإيابهم على خشبة المسرح وفى ترتيب المشاهد إثر بعضها، لتبقى صورة الطبيعية قدر الإمكان قائمة ومستمرة عندما يتم التنسيق بين الأحداث والشخصيات. يأخذ الديالوج على عاتقه المهمات المُوكل بها فى العادة. يعطى الإمكانات إلى كلمات الممثلين المناسبة لمثل هذه المواقف، لا يُحرّف كثيرًا فى الأقوال أو الألفاظ بلا زيادة أو نقصان عن الوارد والمطلوب طبيعيًا. لكن إيقاع الحركة فى هذه الحالة – على وجه الخصوص – فى حاجة إلى الخداع حتى يُحكم تأثيره. إذن فالطبيعية فى أعظم طبيعتها فى الكوميديا تأتى كواحدة من وسائل تعبير كثيرة، مُخصصة للتأثيرات الكوميدية المطلوب إحلالها فى مواقف الكوميديا، لتبقى هذه الوسائل هى الأهم وهى مناط القول فى الكوميديا. أما باقى وسائل التعبير فهى أمور ثانوية وغير جوهرية، أو أنها يستعملها كُتّاب الدراما الآخرون على سبيل التضاد. فى تصميم المسرحية الكوميدية لا يمكن لمتتابعاتها أو متتالياتها من أحداث أن تُفضى إلى الطبيعية، وحتى فى الكوميديات التى تحمل روح الطبيعية فلا تستطيع اجتياز طريق الوصول أو الانتهاء عند الطبيعية، فالنظرة

إلى تكوين الكوميديا وإحلالها إحلالاً ناجحًا فى الدراما، وحتى لو وقفت الكوميديا موقف القريب من الطبيعية، فإنها لن تقْبل وسائل التعبير المحددة أو الدخول فى تنازلات عن وسائلها الخاصة بها التى تُحدد الفروق بين الكوميديا وعناصرها، والتراجيديا ووسائلها الخاصة هى الأخرى. والظاهر أنّ ذلك بسبب أنّ أكثر المسرحيات الكوميدية تتسلح فى الغالب بعناصر طبيعية كثيرة. وهنا نرى أنّ المسرحية الكوميدية تترك الأسلوب الطبيعى رويدًا رويدًا، وفى بطء غير ملحوظ.

تُبرز الكوميديا الطبيعية الألمانية – فى مسرحيتى هاوبتمان السابق الإشارة إليهما– التأثير وتوافقاته مع نماذج الشخصيات. لا يتشابه الكاتب الدرامى الألمانى من ميونيخ جوزيف ريدرر **JOSEF RÜDERER** فى الجنوب الألمانى، إن لم يكن على النقيض من آراء هاوبتمان ككاتب من كُتّاب الكوميديا الألمانية. فأعماله أكثر لونية وتلونًا، تمتلئ بالطزاجــة والحيويـــة، أكثر سهولةً وفَهْمًا للجماهير المسرحية، لكنها لا تصل عادة إلى المتتابعـــات والمتتاليات لها. فدراماتـــه الكوميدية تخترق كما تتقاطع مع الخُطوط الأساسية المركزية مع درامتى هاوبتمان (الفراء، النساجون). يرى مورتيز هايمان **MORITZ HEIMANN** أنه بالإمكان كتابة درامته المعنونة (يواخيم فون براند **JOACHIM VON BRAND**) على غرار فكرة كوميديا الفراء باعتبارها قريبة الصلة من ثيمة مسرحية كرامبتون، شخصيات ترفع الغطاء لتكشف النور والأضواء عبْر أعظم عناصر الكوميديا وأعمقها، لكن هذا الطريق ومنهـــج الكشف هذا يقود إلى طريق آخر هو طريق كوميديا المواقف الخادعة، والذى يستلزم هو الآخر بالضرورة نقدا اجتماعيًا ساتيريًا

جادًا وصادقًا. وبهذا تكتسب المسرحية الكوميدية الخطّين والمنهجيْن الرئيسييْن بسبب عدم استطاعتها الإمساك أو السيطرة على الخط أو المنهج الرئيسى الواحد وعدم تأكدّها من حصيلة التأثير القوى عنده. ومن أجل الحفاظ على البطل – الشخصية الأولى كان لا بد من التخطيط لهذه الشخصية البطلة (كما عند شخصية كرامبتون) والاهتمام بالبيئة التى تعيش فى وسطها، خاصة أنّ الاهتمام البيئى يُفقد الشخصية الكثير والعديد من خصائصها وتكوينها. فالسبب المباشر والمهم هنا هو أنّ التعمّق فى الشخصية يُحبط من حدّة الساتيرية السياسية، وهو ما يُقلل ويُضعف من المواقف الكوميدية للإنسان – الممثل ومن التأثيرات المباشرة له؛ والسبب أنّ الأعماق الفكرية والعقلية لفكرة الكوميديا وصراعاتها تكون ثقيلة عاصفة على الكوميديا وعناصرها، وأنها ستُصبح أقرب إلى التراجيكوميديا.

(٢)

هذا الطريق الذى اختاره لحياته ولدراماته – جرهارت هاوبتمان متابعًا مسرحيته الفراء، بمسرحية (الديك الأحمر **DER ROTE HAHN**(*)) سبقت هذه المسرحية كوميديات كثيرة أخرى، احتوت على عديد من مصائر الشخصيات التى أثّرت كثيرًا فى العنصر الكوميدى الضاحك والخالص فى هذه المسرحيات بمعنى أنها لم تحتمل كثيرًا قبول الكوميديا وعناصرها الفكهة الضاحكة. حقيقة أنّ نهاية مسرحية كرامبتون تشتمل على نهاية "جيدة" رغم

(*) كتب جرهارت هاوبتمان مسرحية "الديك الأحمر" فى عام ١٩٠٠– المترجم

ما فيها من عنف (ولَى ذراع)؛ لكنه كان عُنفًا لطيفًا عاديًا وتقليديًا، وليس كحاجة ضرورية. فالنهاية الطبيعية والختام النهائى الطبيعى للتعبير – بصدق – عن الطبيعية هو الاقتراب من التراجيديا، لكن هى الوسيلة الوحيدة لإفراز النوع الدرامى – التراجيكوميديا وإحضارها إلى الوجود، وبالبُعد عن العُنف فى كل مشاهد الكوميديا وأحداثها. قد تكون هذه الصورة الحقيقية – الواعية هى موضوع كرامبتون الأمثل فى مسرحيته. إذن يمكن وضْع النهايات حتى ولو لم يكن لدى النظّارة علِمٌ أو سبق علم بهذه النهاية أو الخاتمة؛ فالحل النهائى فى مسرحية الفراء كنموذج من نماذج الكوميديا الصافية النقية؛ يناقش الأبيزودات – الأحداث الصغيرة والبسيطة فى الدرامات مناقشة محدودة لا تتجاوز الحدود، لذلك فهى أبيزودات خالية تمامًا من الحاجات الاجتماعية، تختفى الصراعات فيها وتختبئ لعدم وضوحها الوضوح التام الذى يتناسب عادة فى الدراما الجيدة. طبْعًا.. فهنا يظهر تنافر الأصوات عاليًا. يُعيد هاوبتمان الموتيـــف المُحرك للسرقة ويبنى تركيبة مسرحيته على قاعدتين ودُعامتيْن متقابلتين متوازيتين. هذه الموتيـــڤات والمُحركات هى تونـــات الكوميديا وخطوطها، وهى الأخطاء التى ليس لها مُبرر مع أنها تحمل أفكارا ومقترحات ثرية جيدة أسبغها هاوبتمان على مسرحياته وأعماله الدرامية؛ لأنّ شرعية التأليف الدرامى هى المنوط بها طرْح المعانى والدروس النموذجية، فالحلول فى هذه المعانى والدروس وترديدها. هنا يبقى هاوبتمان بين حدود الكوميديا وداخل أسوارها، فهذا العمق المُتعمَّد منه يُعبر كاملاً عن فكره فى البداية وفى النهاية. هذا العُمق يشتد قُوة ويزداد حدّة وهو الموضوع الرئيسى لمسرحيته الديك الأحمر. لم يُطلق عليها (تراجيكوميديا)؛ لأنها تنتهى بموت

السيدة وولف، لكن لأنها تسلّط النور جليًا ساطعًا على جوانب عديدة فى الحياة، وتسليط الضوء على كل ما تتشابك معه هذه الحياة لتأتى نهاية المسرحية وقد تخلصت من عناصر الكوميديا الخفية أو التافهة. "فالعُمق والتعميق إلى الجذور" هو العنصر القوى الأول منذ العصور الأولى.. والنتيجة: هو أنّ ما يبقى هو الجزء أو الحادثة المُضحكة والمُفرحة المسلية والحاملة لحسّ الدُعابة (إذا جاءت الحادثة كخلفية وحملت فى عمومياتها وشمولياتها نموذج الأحاسيس) فساعتها تحتل الحادثة موقفًا من مواقف الحياة؛ ويظل الوقار والرزانة والثقل النوعى التراجيدى يملأ كل الأحداث. فالموقف حينئذ بكل نموذجيته يحمل الثقل والتركيز وكذا حاجته ومتطلباته.. كما تذكر بطلة المسرحية..

> **"WER NI MITMACHT IS FAUL, WER DE MITMACHT – MA HULLT DOCH BLOSS ALL'S AUS'M DRECK' RAUS. UNSEREENS MUSS JEDEN DRECH DOCH ANFASSEN! DA HEESST'S IMMER: GUTT SEIN? WIE FÄNGT MA'S OCH AN?" (*).**

فاختيار الحياة – على الأقل من وجهة نظر مثل هذه الشخصيات – يكون اختيارهم للحياة بين اللا أخلاقيات أو الضياع والتدمير. هنا يعطى هاوبتمان أمارات العَرَضية وجميع علاماتها للشخصيات؛ إذْ يختارون الارتفاع

(*) فالذى لا يُنفق وقته فى البطالة، ويدور على نحو غير ناقل للطاقة بحيث تضيع ولا تُستخدم فى عمل مفيد، والذى على العكس منه، كلاهما عديم القيمة ..... فالإنسان عادة ما يُنقّب عن الوحل والرَوث والملاحظات والكتابات التى تُشوّه السُمعة حتى يغرس يده فيها. وماذا يعنى ذلك؟ هل يعنى أن يُصبح جيدًا من جديد؟ لكن كيف وأين تكون البداية؟ (الفصل الرابع) – المترجم.

والصعود إلى الأعلى مهما كانت نقطة وصولهم ونهاياتها. إن كل غاياتهم وأمانيهم ليست فى إقلاعهم أو انسحابهم من تضحياتهم التى أوقعَهُم فى الخطر والضياع؛ فالأمر عندهُم لا يعدو أن يكون خروجًا عن الطريق الذى سلكوه مرارًا، أو أن يكون اختيارًا لهم أو لواحد منهم دفَع بنفسه دفعة عنيفة إلى مصير غير مصيره ليُكمل ميلوديا المصير الأول.

لا يمكن - بأى حال - تفادى التأثيرات التراجيكوميدية، ولا حتى الهروب من أمامها. فالحياة تسير فى المسرحية بين الحياة والموت؛ لذلك فهى فى حاجة واحتياج إلى قوة تدفعها للأمام، وتكون هذه القوة متلامسة ومتفاعلة مع تأثير كوميدى مُغلق مقتصر على الشخصيات. أما من جانب التراجيدية فمن الصعب الارتكاز إلى قصص أو حكايات تافهة بسيطة؛ لأنّ كل ما تأتى به الأحداث التراجيدية لا يزيد عن أبيزودات موجودة هنا فى الدراما من أجل إبراز الحياة، لكنها لا تُقدم فى الواقع كل الحياة أو جميعها. وهنا يعُمق هاوبتمان بكل نظرته ودفعه بعناصر حياتية فى دراماته رغم قِلّتها فى مسرحياته، كما هى على القِلّة والندرة نفسها فى الدراما المعاصرة عموما. لكن الطاقة المُتيسرة والمُتاحة له - وكذا المُحرك الذى يُحدث الحركة وقوة التحريك يحفُر ويُنقّب فى الأعماق عن إمكانات كل من التأثيرات الكوميدية، والتأثيرات التراجيدية، ويتمسك بكل تأثيرات صافية وغير صافية. الثانية هى التى تُسبب التعقيدات ومشكلات الحلول وكذا مشكلات الشكل أيضًا. فى التراجيديا يبرز السؤال عن كيفيــة حدوث الحدث التراجيدى، وهو ما نــراه غالبا فى أكثر الأحداث.. مهما كانت أكثر خشونة. أما فى الكوميديا فإن الموقف

يكون أكثر حدّة وأعظم اختلافًا، لأن المتتابعات والمتتاليات من الأحداث فيها لا تسير جنبًا إلى جنب مع السوابق أو البدايات، وإلا انتهت المفاجآت فى الكوميديا (أرسطوفانيس)، أو ألاّ تكون الأحداث باثولوجية كما عند (موليير). تعمل الكوميديا على الاحتفاظ بقدر من الأحداث المُتغيرة متعددة الانتقالات ومتباينة الصور التى تضع الأحاسيس بقدر محسوب وعلى قدر الموقف الكوميدى نفسه بلا زيادة أو نقصان، وأحيانًا ما تطمس هذه الأحاسيس نموذج الحاجة فلا تظهر الرؤية الدرامية آنذاك. هكذا نرى الأمر يسير على هذا المنوال فى الأمثلة الحديثة للدرامات (الإبريق المكسور، المفتش لجوجول(*)، وفى الفراء عند هاوبتمان. هنا نجد هاوبتمان يسير على خط إبسن ومنهجه فى مسرحيته (البطة البرية) حينما يفكر مليًا فى الصراع ومستتبعاته. يرى هاوبتمان المتتاليات والمتعاقبات من الأحداث من كل جوانبها وزواياها؛ ثم يبدأ بعدها فى تركيب أحداثه: عمومية وشمولية حزينة تراجيدية، تظل فى حاجة إلى ظروف وأحوال تُنشئها الدراما تتسم بالتفاهة والسطحية الكوميدية المُضحكة التى تتخلل المواقف الحزينة التراجيدية. تعُم الكوميديا – من البداية – كل لحظات المسرحية وجميع خطواتها، لتظهر التراجيدية بعد ذلك رويدًا رويدًا لتُعمّق من وقْع الأحداث، وفْق نظرة ومنظور أكثر عمقا، لكن هذا التعمُق يُطيح أحيانًا بالتراجيدية نفسها. ارتجاج فى الرأس وهزّةً فى الدماغ، أو حُزن مُشبّع بضحكات ذات معنى، وفى النهاية تلاطم لكل هذه الأجواء

(*) نيكولاى ڤاسيلياڤيتش جوجول (١٨٠٩ – ١٨٥٢) – N.V.GOGOL، سيّد الواقعية النقدية الروسية. أهم دراماته: المفتش ١٨٣٦ ساتيرية فى خمسة فصول، لاعبو الورق (الكوتشينة) ١٨٤٢ – REVIZOR, IGROKI – المترجم.

والأحاسيس. فى "البطة البرية" استطاع إبســن– بصفة خاصــة – الاحتفاظ بعاملى الكوميديا والتراجيديا فى آن واحد، باستثناء شخصية واحدة من بين بقية الشخصيات (جريجرز) التى مزجت كلاً من الكوميديا والتراجيديا فى وعاء وبوتقة واحدة. لجأ إبسن فى العادة إلى خلط مشاهده الكوميدية بالتراجيديا أو العكــس (كما فى مشاهد هيالمر وهادفيج فى مشاهدهمــا الأخيــرة فى المسرحية). هذه المشاهد تنتمى إلى بعضها من وجهة النظر الدرامية الفنية، مستهدفة إبراز صورة العالم بعمقها وأبعادها، مع أنها ذات طبيعة خاصة فى الوقت نفسه. كل مشهد من المشاهد يؤثر بتأثيراته الخاصة فى قوة ونقاء، وفى النهاية تصل المشاهد – والجماهير معها – إلى مزاج وعالــم تنافــر الأصوات البعيد عن الانسجام والتوافق فى التراجيكوميديا. لا يبقى هاوبتمان عند هذه النقطة وهذا الحدّ، لكنه يتابع مجاهدًا التصحيح.. فعنده كل جانب مفصول وبعيد عن الجانب الآخر، وبهذا يكون تأثير كل منهما منفصلاً قائمًا بذاته وداخل حدود نوعية خاصة به، ومع ذلك فالنتيجة: شحوب تأثير كل منهما على الآخر وإضعافه حتى لتصل الحالة إلى نقطة التدمير والإلغــاء. على اعتبار أنّ المسرحية تُعد ثم تجيء على أساس الشخصية ورؤية مصيرها، وما هما أغنى وأعظم القيم فيها، لكن التأثير المباشر للمسرحية عادة ما يُفضى إلى خواء فى مشاهدها بما يُكرّسُ– على مستوى الواقع – تأثيرًا مُملاً غير صادق على وتيرة واحدة. لكن الحال تتغير عند النهايات، عندما تتسلم الذكريات معنى أو عدة معانٍ عميقة تشُد من أزر الأحداث البسيطة التافهة والعامــة فى لحظــة من اللحظات المسرحية. يتميز التأثير التراجيكوميدى بأنه تأثير عقلانى بالتمام، وأنّ الإشعار به يتم عبْر شخصيات

مؤسلبة، حتى لو جاء هذا التأثير – فى شكله وبنيته – على صورة أو شبه صورة غير حقيقية أو غير أصلية. تتميز المسرحية التى نحن بصددها بالمشهد الثالث وفى نهايته تحديدًا، مشهد التدخين، ففيه يضغط التأثير التراجيدى الخالص النقى على كل ما ومَنْ على المسرحِ وعلى كلّ تأثيرات أخرى ثانوية فى الواقع.

إنّ أخطر التفكير الدرامى فى التراجيكوميديات، هو التضّاد أو التضاربات التى تنشأ من الأحاسيس المتضادة للتأثيرات المختلفة التى تتوحّد مع بعضها بحكم صيغتها وصيغها الإنتلكتوالية. وهنا، وتبعًا لذلك الاتحاد تنشأ مَرة ثانيةٍ علاقات متضادة تُشبه التناقض الظاهرى للدرامات، حيث تتوحّد وتنضم إلى بعضها الصور الإنتلكتوالية المتضادة المواجهة لبعضها.. هذا الانضمام يؤدى بالضرورة إلى إضعاف كل من التأثير والتأثير الآخر، وإلى شلٍّ وضعف تأثير كل منهما على الآخر. كلما كانت فكرة الدراما جادة وعميقة، صعدت بهـــا عناصرها من الشرف والأمانة والاستقامة والوحدة التمامية إلى النهاية الصاعدة إلى الأعلى لتمنح الدراما القوة والإيجابية. كلما اقترب الشاعر الدرامى من الحياة اليومية المعاصرة، فمن المؤكد والطبيعى – فى الوقت نفسه – أن تأتى مواقف دراماته على قدر كبير من القوة. إبسن ومن بعده برنارد شو مثالان دقيقان على ذلك. تحكمت وسيطرت فى أعمال هاوبتمان شخصيته الشعرية، فهو شاعر فى الأصل، شاعر لم يفكر كثيرًا فى عواقب المشكلات الدرامية وفى تبعاتها ومُلحقاتها؛ وهذا يُفسر أنّه كلما جـــاءت الطبيعية على قدر وافر من الرقة والنعومة والحساسية، كانت الدراما فى وضْع غير مُخصب، وضْع ماحلٍ ومُجدب. نرى الشكر واجب التقديم لجهود

كل من إبسن وبرنارد شو على التأثيرات القوية التى أتيا بها إلى عالم الدراما، لأنهما لم يعتمدا الطبيعية فى يوم من الأيام، ولم يُعَدَّا ضمن الطبيعيين فى التاريخ المسرحى العالمى. حقيقةً إن أعمالهما قد حوت الكثير من التأثيرات الخارجية، لكنهما - رغم ذلك - استطاعا إحداث التأثير وفرضه على أعمالهما وعلى الجماهير المسرحية من مشاهدى مسرحياتهما فى عديد من المرات وكثير من الأحوال، وبصرف النظر عن تضمين برنارد شو بعض أعماله الأعراف والاصطلاحات التقليدية القديمة. إن أعظم تقييم للطبيعية هو: فى نظرتها - ورؤيتها، ورسْم وإعداد شخصياتها وتجهيزها تجهيزًا وإعدادًا لا يشذ عن الطبيعة، ثم هذه (الصنعة الدرامية) التى لم تسمح لأى تزمت صارم يدعو لأهداب الدين أو الأخلاق الفاضلة بأن يناله اختراق خارجى أو داخلى ليُفرّق بين الأحاسيس والشعور بالفضيلة، ولا الالتفات لأى من عناصر التغيير أو التعويض. فى آخر مسرحيات هاوبتمان نلاحظ مرحلة تطور الطبيعية ومتتابعاتها، لكن موقف الطبيعية آنذاك فى ألمانيا وفى فرنسا كان قد اجتاز مرحلة النمو عندما لحق هاوبتمان بجيل الكُتّاب الطبيعيين بما لم يسمح لجهوده بالظهور أو الإعلان. بحثَ كُتّاب الدراما الإيطاليون عدة مرات فى عدة محاولات عن خشبة المسرح الوحشية المُوجعة فى أركان الطبيعية طولاً وعرْضًا. هذا التأثير الدرامى للطبيعية يُرى فى الزمن المتأخر أكثر قوة وأعظم تأثيرًا، فى إنجلترا عند برنارد شو وقد ناله شىء من الصورة التأثيرية المتأخرة هذه، وعند إبسن أيضًا الذى لمسه التأخير نفسه المتأخر هو الآخر. يُنكر برنارد شو فى أحد مقالاته وقْع هذا التأثير فى إبسن، ويتنبأ بأنّ جيل كُتّاب الدراما القادم من بعدهما هو الذى سيكشف

ويكتشف حقًا قيمة وقامة إبسن الحقيقية، وكذا قيمة تأثيراته فى الدراما العالمية، ومن بين الكُتّاب الذين أشار إليهم برنارد شو جالزوورثى(*).

أما أكثر الدراميين أصالة وأعجبها فى الوقت نفسه فهو هارلى جرانـڤيل باركر HARLEY GRANVILLE - BARKER أول مخرج مسرحى إنجليزى أسّس مسرح القصر الملكى - COURT - THEATRE فى لندن ليُحولّه إلى مسرح الآداب المسرحية الإنجليزية. آخر مسرحياته تُمثل المستوى الأعلى للتراجيكوميديا الحديثة. فى المسرحية الأولى المُعنونة: زواج آن ليت THE MARRYING OF ANN LEETE تجيء على ضعف ظاهر فى تقنياتها، وترددات فى المسيرة الدرامية، كِسْرات كثيرة مُجّزأة، وكل هذه العناصر تجرى وسط عدة مشاهد مسرحية عجيبة لكنهـا جيدة. أما المسرحيتان الثانية والثالثة فتُمثلان انتصار الحياة بالأمل المنشود لرتفع بالإنسان إلى المصاف العليا. مسرحيته عنْوانها باسم (ميراث ڤويزى THE VOYSEY INHERITANCE) تُحقق رويدًا رويدًا الانتصار فى الحياة لوجود هذا الانتصـار على الدوام، ولتضمّنه على الآف الخطـوط والوجوه التى تعيش حقًا فى عالم الوجود. لنعترف بوجود كل ما هو تافه وغير نافع فى الحياة، ولنراقبْ كل الأعمال والأفعال السيئة والبغيضة إلى النفس، حتى تبنى الحياة قوامها على حفنة كبيرة واسعة من الرمال؛ لأنها تربعت على هذه الرمال الواهية فى الماضى، لكن النهاية يجب إن لم يتحتم عليها أن تكون (الانتصار).

(*) جون جالزورثى (١٨٦٧/٨/١٤ - ١٩٣٣/١/٣١) - JOHN GALSWORTHY. كاتب قصص ودرامات. كتب (١١) دراما كلها تنقد المجتمع الإنجليزى وتقاليده الراديكالية- المترجم

مسرحيته الثالثة بعنوان (تدمير WASTE)، تتحدث أحداثها والمضامين فيها عن الحدث – والسلوك الذى يجب أن يرتفع ويعلو على كل نشاط وإيجابية. فكل عمل أو حادث صغير قد لا يُعتد به، أو أى قصة صغيرة – أبيزود قليلة النفع، إذا ما وصل الأمر إلى الاحتفاظ بها والحرص عليها، فإن ذلك يمنح الحياة لهذه الأبيزود.. لماذا؟ وكيف؟ لأنها تنمو وحدها، وتتطور، ومهما كانت القصة – الأبيزود من الصِّغر فى حجمها، أو فى بُغضها ومقتها أو فى حالة ازدرائها، فإنها تنمو وتتطور بقوة واطراد. فى كل مسرحية من المسرحيات (دراسة).. رسالة علمية فى حقل من حقول المعرفة.. ومعنى هذا وجود الملحمية بالضرورة فى الدراما: كل مسرحية تعطى حياة الإنسان، حياته فى قصة أو رواية غايةً فى التكثيف الذى يُعبر عن الكلية والتمامية، بما يجعل من هذه الرسالة – والدراسة قابلة للنظرة الدرامية الحقيقية. طبيعى أن تكون هناك تقاطعات وانتقالات مسرحية ومتعارضات ومتضاربات تأخذ كل واحدة منها تركيزات ضوئية عليها بما يُحيى من العدم فيها، حتى ليصعب كثيرًا إن لم يكن من المستحيل إيجاد وحدة بين كل هذه المتعارضات والتقاطعات، ومن ثَمّ الحصول على موقف درامى نهائى فى النهاية أو الختام. فضلاً عن أنّ هذه الإثارات والأضواء بكثرتها وتعدّد معانيها وأهدافها الخاصة لن تُوصّل إلى خبرة حسية واحدة أو مُوحّدة ومتحدة قوية.. والنتيجة: إن الحاصل هو أنّ المسرحية تفقد رمز الأحداث ورمزية المشاهد فى آن واحد.. وما العمل إذن؟ أولاً: الاتجاه إلى تفكيك التقنية للوحدة الأولى التى ظهرت بها الدراما – أو المسرحية، ومن أول الطريق، وإخضاع كل حادثة بلا نهاية إلى حالة التوكيد **UNDERLINE**، والإخضاع نفسه لكل اللحظات، وكل ما يجب الأخذ به – فى الدراما –

والاعتماد عليه فى طريق مسيرتها، بشرط اتصال كل هذه العناصر والخطوات مع مبادئ الحياة ومدلولاتها.. وبعد ذلك، يجرى النظر إلى تخلخل العلاقة بالنسبة للنظرة – والرؤية الدرامية لجرّها وإغوائها إلى الدخول فى صُلب وجود الأشياء أو الأعمال.. بمعنى إشراكها فى كل حدث وكل تحرّك أو انتقال. والنتيجة بعد هذه السلسلة من الإجراءات الفنية هى: اختفاء المعنى، والمغزى والدلالات الداخلية للشيء أو للعمل نهائيا وبصورة قاطعة، لتُصبح القوة والسلطة الخارجية فى محل الإيجاب. النظرة – أو الرؤية التراجيكوميدية تضع الدراما فى ثوب وإطار الملحمية: تدور الأحداث متغيرة ومتلوّنة حول الإنسان فى زمان ومكان مُعينيْن، وكل حادثة بلونها وتصميمها والمشاعر التى تحملها بين جوانبها تؤثر فى الإنسان تأثيرًا خاصًا نوعيا، لكن ليس هناك حدّ أو حدود نهائية لهذا، التأثير. ولا هو تأثير صاعد إلى نقطة أو حدود الرمز، وحتى لو اتجه التأثير إلى التراجيدية عبر الأسلبة فهو لن يضعف أو يقلّ إلى مستوى الأبيزود ليصبح تأثيرًا لحكاية بسيطة أو تافهة، أو يُصبح تأثيرًا ناتجًا عن حادثة عجيبة وغريبة بمساعدةٍ من أسلبة تحوطها مشاعر وأحاسيس صورة كوميدية.

هذا النوع من المسرحيات يصل فى تأثيره الأخير إلى الرويّة الواحدة، وإلى حالة الرتابة والوتيرية فى اطراد نغمى وصوتى واحد مُكرر. مع أنّ الشخصيات، والمواقف المسرحية تبدو فى لباس القوة والثراء الدرامى، فضلاً عن أنّ كل سؤال تطرحه الدراما فى مضامينها يحتمل الإجابة والتعبير النهائى المُحدّد. أولاً: لأنّ النقاء الأخلاقى والسلوكى يستعصى على الجوانب العديدة وعلى النموذج مُتعدد المعانى بسبب الكوميديا العميقة التى توجد داخل النموذج؛

فأكانيب متلاحقة، وشخصية ورثت الخداع المبنى على القنص والغش، مثل هذه الشخصية التى تحمل قصدًا ونية فى داخلها لا بد أن تبدأ فى حساب نفسها، حتى لو ضحت بالخارج العاصف بأى ثمن، فإن الخطوط الشريفة والأمينة فى ذات الشخصية تظل فى مكانها ثابتة وقوية. موضوع هذه الدراما – الثالثة (تدمير) – هو: كيف يمكن إجبار الحياة على الاتجاه فى عكس مسيرتها الطبيعية؟ كيف يمكن الاستمرار فى بطء مُتعمد فى بناء وتشييد كل مشاعر الكراهية والازدراء لكل هذه الموبقات؟ أما الكوميديا الأخرى – وهى كوميديا سياسية تحديدًا – فموضوعها لثيمة تصل إلى تدمير شخصية كبيرة عالية المقام لتتتابع بسلسلة أحداث متلاحقة فى فترة قصيرة حادثة انتحار بسبب إغواء امرأة لها إغواءً هيستيريًا. الجديد والغريب فى هذه المسرحية الكوميدية هو: كيف تتغير الأمور المهمة بين كل لحظة وأخرى بين التفاهة والأهميات – داخليًا وخارجيًا – وتأثيراتها فى العلاقة بين الشخصية الكبيرة والمرأة اللعوب، حتى ليصعب تحديد المواقف والمصائر، فلا فَهْم لهذا التدمير الأخير لحادثة الانتحار، ولماذا حدث الانتحار؟ وما أسبابه أو الباعث عليه؟ وما السبب؟ وما الذى دعا إلى هذه النهائية على وجه التحديد؟ ومع ذلك فلا تَعدَمُ المسرحية إبراز شخصيات على قدر كبير من الثراء الدرامى، تشعر بمشاعر فيّاضة حقيقية وشفافة وتُعبر عنها تعبيرًا صادقًا فى كل مواقفها ومشاهدها المسرحية. ما ألاحظه على المسرحية هو اتساع برناردوشى وديالوجات ترتكز إلى جانب نظرى يُضعف من قيمة الديالوجات؛ ويُصيب التأثير – تقنيًا – بالكثير من الضعف والسطحية.. ومع ذلك تبقى الرتابة هى سيدة الموقف حتى هبوط ستار الختام؛ وبسبب المتتابعات والمتتاليات الحديثة، بل والاكتمال والتمامية

أيضًا، لأنّه كلما قَوِى جانب من الجانبيْن، وكلما اهتاجت المواقف وفارتْ غضبــا (وهى هنــا النزعــة والغرض) شلّ كل جانب الجانب الآخر فى استمرارية قوية.

(٣)

وقفت الطبيعية فى حركة مواجهة مع الأساس الروحى للأسلبة وما تضمنّه هذا الأساس من قَرابة مع الكوميديا ومواقفها، هذه القرابة التى دعت الكوميديا وصعّدتها إلى مراكز القوة والسيطرة، كما رأينا حتى الآن؛ ليس لأنّ ذلك لم يأت بجديد إلى الوجود على اعتبار أنّ امتداد الطبيعية يمكن له أن يطرح عددًا من النماذج الحقيقية والعميقة المختلفة من خشبات المسارح (كما فى التراجيديا)، لكن لأنّ المشكلات وإهمال الحلول كانا على أشُدّهما من الحدّة، وأكثر نُقصانًا وكشفًا عن ذى قبل. فهذا المزج والخلْط الذى دمّر التأثير عند الكوميديا كما دمّره وأودى به عند التراجيديا، كان نموذجًا ليس فى استطاعته ولا فى قدرته أن يتحاشى الطبيعية، وبقى النموذج وبــقيت التراجيكوميديا عند شكلها السابق تفتقر إلى الشكل الخالص النقى، كما هو الآن هنا.

مسرحية (المغامر والمغنية) هى أول هذه النماذج عند هوفمنستال، رغم اقتصادها فى إيراد التفاصيل، ورغم تعاملها برفق وحنان مع الرسم المُسبّق والإعداد والتجهيز، ومحاولاتها إثبات فروق الاختلاف عن النماذج التى نحن بصددها (التراجيديا بلا شكل خالص ونقى)؛ تحت تأثير هوفمنستال تبع كُتّاب الكوميديا نموذجه بعيدًا عن موتيفات چوليوس باب **JULIUS BAB**

وكوميدياه المعنونة (الآخَر DER ANDRE) بدلاً من تجاوز هذا الأسلوب. موضوع هذه المسرحية هو النسبية ذاتها، تتأرجح كل شخصية فيها على هواها، ما دامت لم تصل الشخصية الفردية INDIVIDUALITY إلى المركز مقتحمة إياه، لتفرز الاتحاد، والوجود، ولتُحيل الأمر كله إلى أُم المشكلات، لكن الواقع الذى يبدو هنا أنّ أجزاءً من الكوميديا وأجزاءً أخرى مِن التراجيديا هى التى تتعرض للسقوط. الكوميديا الخالصة النقية – وكذلك الشخصيات الكوميدية – على غير استعداد أو قبول التطوير فى الصور الأسلوبية العضوية ORGANIC المؤلفة من جزء لا يتجزأ من كل، فى طريق الصعود والارتفاع والتجذير والتعميق. وكل هذه المحاولات كانت ملحوظة من قبل وجرى التجهيز لها بطريقة جيدة، ولكن فى شكل بعيد عن التفكير السابح فى الفضاء بعيدًا عن العقل.. لكنْ الموقف الآن هو أنّ كل تأثير (بين الكوميديا والتراجيديا) يحاول إضعاف التأثير الآخر بدلاً من الارتفاع صعودًا وتقوية التأثير الدرامى، وبدلاً من ضمِّهما فى بوتقة تأثير واحدة تُضاعف من قُوى التأثير حتى لا تُبدّدها أو تُبقيها فى حالة السكون المُتبلّد.

على هذه الصورة السابقة والتجارب المتعددة، لم نصل إلى ملامسة السؤال الأهم. لم يأخذ المُجرّبون فى الاعتبار امتداد الكوميديا بعد النقطة التى استقرت عندها، عندما وصلت إلى مشارف الطبيعية. هناك بقى هاوبتمان هو الآخر مع مسرحيته (شُلوك، وجو – SCHLUCK UND JAU) مع أن جزءًا كبيرًا منها يحتوى على الطبيعية.

إن أهم مشكلات الأسلوب الحقيقية هو معاناة النسبية وانهزام أشكالها بكل خصائصها؛ أو لِنقُل تحديدًا: الوصول إلى التأثيرات الكوميدية و"تعميق"

عناصر التراجيكوميديا كذلك، دون أن تفقد المسرحية المضامين الإنسانية للشخصيات المسرحية. إذن، فهنا نصل إلى بُعد ومسافة متباينيْن متفاوتيْن يواجهان الحياة اليومية المعاصرة التى هى على استعداد لاستقبال كل تأثير صادر عن الكوميديات الحقيقية بإمكاناتها المتعددة، حتى ترتقى بالكوميديا لتقديمها فى صورة خالصة للنظّارة. وحيث لا أخطار بالمرّة تُهدد كل نماذج النسبية فى المنظور؛ لأنّ موقفًا صامدًا جديدًا ينشأ ويظهر مُتمتعا بالصلابة والإيجابية، وبول إرنست الذى بشّر بأسلبة التراجيديا لا يزال حتى عصرنا هذا هو العارف والحامل لأسلبة الكوميديا أيضًا. لكن كان لا بُدّ من النضال والصراع مع الصعوبات والمُعوقات، أما هنا الآن فإن الصورة تبدو كأنها محاولات لم تصِل إلى درجات النجاح؛ لعل سبب ذلك يعود إلى تحجّر الشماليين الألمان وصلابتهم وقُدرتهم الشديدة على الاحتمال، فرجالٌ على هذه الصورة، وبطبيعة تراجيدية، يصعُب معهما ملء الحياة (فى الدراما – والمسرحية) بالنّظرة – أو الرؤية الكوميدية. أو لأنّ المحاولة اتسمت بالأسلوبية ولم تكُن انعكاسًا للرؤية الأسلوبية. الآن ليس بالاستطاعة الرد على هذه التساؤلات، لكن يمكن الحُكم أو التقرير بأنّ فكاهياته وكوميدياته مثل (ليلة فى فلورنسا **EIN NACHT IN FLORENZ**، الجِراب **DER HULLA**، الفارس لانفال **RITTER LANVAL**) كلُها كوميديات تحمل ثيمة واحدة متكررة، لكنها ليست تراجيكوميديات، ولا هى نوع من أنواع الفارْس **FRACE** الساخر، بل هى شكل مُبتدع مُستنبط من كِسرْات وشظايا من الصعب العثور على عناصر إيجابية فيها خاصة فى مسرحية الجِراب.

(٤)

إذن، ليست هناك كوميديا طبيعية، ولكن ليست هناك كوميديا دون الطبيعية. واستنادًا إلى ما ناقشناه فى هذا الباب من إمكانات الموضوعات الكوميدية، فإنه يبدو أن هناك طريقًا جديدًا للاتجاه نحو الكوميديا الحديثة؛ هو طريق الجروتسك. لا داعِي لأن نذكر أنّ حدّة الكلمة ووقْعها، وهذا الانفصال الدوجماتى الكاذب المُؤكّد من غير بيّنة أو دليل يتصدر فى أحوال كثيرة عند الكوميديات الطبيعية (إن صحّ التعبير) يحمل عناصر الكوميديا الجروتسكية، وما هو نقطة مهمة وركيزة على وجود نقاط عديدة على قُرب شديد من الطبيعية. الاتجاه نحو الجروتسك فى الكوميديا هو طريق جديد، يفتح المجال لعلاقة صحية وعقلانية بين الكوميديا والطبيعية، فالعلاقة بينهما – والتى لم تُشاهد أو تُلحظ فى أى علاقة من قبل – هى علاقات الحاجة، فالرؤية الكوميدية وكذلك تقنياتها هى أحد منابع الكوميديا، لكنها هنا تُصبح فى خدمة هدف آخر.. هو قيادة وتنمية الخط الجروتسكى ناحية الكوميديا، وهذا الذى يمثل (الحاجة) إلى الهدف. نستطيع القول بأنّ توحيد الجروتسك مع العناصر القريبة منه – من تزيين وزخرفات، ومن تجميل وتحسين – هو صورة الحياة اليومية، بكل ما فيها من عادى وتافه ومُبتذل، تعبيرًا عن نموذج لجذور الأعمال والأشياء، يتغير إلى الزخرفة والتجميل؛ لأن هذه الأعمال والأشياء ليست تافهة أو مُبتذلة فى واقعها وحقيقتها، فقد تكون جذور أعمال أو أشياء تُخبّئ جماليات يمكن لها أن تظهر وتنمو على السطح إذا ما اجتُهد فى النظر إليها مليًا (ويمكن هنا أن يكون مونييه **MEUNIER**، وميليه **MILLET**

مثالَيْن على ذلك). يأتى الجروتسك بكل ما هو قبيح ومُبتذل ورخيص (نتحدث الآن عن الأدب بصفة خاصة) ليُساعد فى تحطيم المعانى والدلالات المرئية، وليستبدلها بمعانٍ جديدة أخرى تمتلئ بالمبادئ وتزخر بالمغزى الحقيقى والواقعى؛ ولا تقود فى المستقبل إلا إلى الواقع برُمّته وتماميته. أسلبة الجروتسك فى هذه الحالة تعنى تحديدًا أنّ النظرة – والرؤية الطبيعية فى فكرتها ومفهومها الكوميديا العصرية الحديثة، وبما يعنى أيضًا أن هذه النظرة هى العامل الوحيد بل الأوحد الذى يسيطر فى الحياة ليقفز إلى الواجهة؛ لكن تجريبيًا آخر تدور رحاه يتعلق بالعلاقة بين العناصر والضغط على الميلوديا، وهــو ما يُفصح عن نتائج المتتاليات والمتتابعات، وهو تجريب يتصــدر المشاهد والمواقف. نموذج كان صغيرًا، وتافهًا، وعاديًا ومُبتذلا، ظلّ باقيًا مُتراكمًا لا يستند إلا إلى أحاسيس مُزعجة ومُضطربة، هذا النموذج الصغير يتحول إلى المعرفة وإلى الوعى والإدراك، يخرج بكل مغزاه ودلالاته الداخلية والخارجية من صُلب اللا انسجام مفترقًا عن تنافر الأصوات ليدخل عالَم التأثير الكوميدى الجروتسكى وليُدخله إلى الوجود.

كانت الإمكانية الوحيدة فى رسْم الحقيقة هى فى منْح الحياة اليومية شكلاً نوعيًا دقيقًا ومُميّزا، لكن كانت هنا أساسيات الأسلبة التى تُخفى محاولاتها الأخرى بكل وسائلها. طبيعى أن تكون النتيجة خاسرة؛ لأنّ التصوّر الأساس كامنٌ فى داخل الأسلبة، وليس بالاستطاعة حينئذ استدعاء أى شيء أو عمل خارجى، فكل ما يُرى ويظهر على السطح هو نموذج نسبى عدمىّ، يعجّ بالظنون والشكوك، لكنه الآن يكتسب ميزات ملائمة تَفِى بالمراد، ومعها

يكتسب شكله الفنى (إلى أى مدى يمكن التحقق من الأصالة الحقيقية لهذا الشكل؟ هذا ما لا يجوز التعرض له أو تقييمه الآن). تُصبح الفوضى والعدمية هنا قادرة على تحمّل الأعباء التى تُلقى بها عليها إمكانات الشكل الفنى، بعد أن كانت الإمكانات لا تتجاوز التفاهة والابتذال وتحويل الجماليات إلى قُبح، صحيح أنّ الخطر دائمًا ما كان قائمًا مُطلاً برأسه هنا على التراجيكوميديا، لكن الواقع يؤكد انتصار معركة الصراع.

من المتصورّ أنّ "التعميق" والنحت فى الجذور عند كوميديا الجروتسك استطاع أن يُوافّر شكلاً فنيًا جديدًا، كما أنه من المُتصورّ أيضًا أنّ أسلوب الكوميديا المعاصرة قد تضمّن اتجاهات متشابهة فى الفن التشكيلى عند تولوز- لوتك **TOULOUSE - LAUTEC**، وبيردسلى **BEARDSLEY**، وبعض أعضاء من جماعة تبسيط الفن التشكيلى **SIMPLICISSUS GROUP** مثل: ديجا **DEGA** أو دومييه **DAUMIER**، وجيس **GUYS**.

تبدو هنا الطبيعية وسيلةً من بين عدة وسائل أخرى، تُحضر معها فى طيّاتها عددًا من العلاقات. نعثر هنا من البداية على تقنية خارجية (ديالوجات وصور بيئية مختلفة) كلها مليئة بالطبيعية، تتعقبها أسلبة لكل ما يستجدّ فى الكوميديا والمسرحية الفكاهية حتى تكاد تتساوى النظرة المؤسلبة فى كل ملامحها مع التعبير تساويا مُتطابقًا، إلا أنّ التصميم الجروتسكى – بين هذا الموقف – يحتاج إلى عناصر نافعة وذات قيمة نفيسة ليحقق الفروق والاختلافات الراديكالية المتضادة فى الطبيعية.

چورچ كورتلين GEORGES COURTELINE أحد كبار الكُتّاب الفرنسيين فى الأدب الفرنسى المعاصر، يقف شامخًا بين كُتّاب الكوميديا الفرنسية الأقرب إلى الطبيعية؛ لذلك كانت معارضاته وآراؤه بمثابة (الموضة) التى تهُبّ فى قوة رياضية. تجلتْ هذه الهبّة فيما قدّمه من مواقف غيــر محسوبة أو مُتوقّعة، وفى كثير من النكات والمُلح، وفى الشخصيات التى تستند إلى روح الفارْس. كل كوميدياته تقترب من كوميديات موليــر، بل وقبل عصر موليير (مثلاً: المحامى باتين بيتر PATHEIN PÉTER). فــى الطبيعية تظهر البيئة حادّة بشدّة، تعلّمت من الإصغاء الدقيق لما يجرى من أحوال وظروف البيئة. هذا النقل وهذا الاتساع والرحابة، والشمول والتحرر يشبه ما أعطاه هاوبتمان وخصّصه لدراماته وأوقفه على شخصياته. فأغلب مسرحياته من ذات الفصل الواحد، بل وإن بعضها يتكون من مشهد واحد.. بعض شخصيات فوق العادة تقع فى مواقف (فى الغالب لم يعتن كورتلين بها) تجُرّ معها كل الغرائب والأعاجيب التى تصعد على خشبة المسرح. مثل هذه المشاهد هى كل المُراد عند كورتلين فيما يختص بالشخصيات وبمصائرها. كل شخصية تلتصق بمقدماتها، بينما لا تعطى أو تقدم أى اعتبار لمُحركاتها وموتيفاتها فى المسرحيــة؛ لذلك تظهــر كل جهوده فى ارتكــاز ثابت إلـــى المشهد المسرحى وحده، أو على الأكثر فى التشابك الذى يُمكن أن يجمع عــدة مشاهد مثال على ذلك مسرحيته: رئيس الشرطة فتى طــيب (LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT). لا يستوعب حتى يومنا هذا – كورتلين، سواء أراد أو لم يُرد، وسواء عرف أو هو لا يريد الاعتراف بأنه لن يكتب مستقبلا كوميديا كبيرًا. الإنسان، وكل مصيره المحتوم لا يشغل

بال كورتلين، فضلا عن حاجة هذه القوة المُتلونة إلى التعبير الصادق عن التساؤلات الكبيرة والاصطناعية في الوقت نفسه، وفق تقنية نوعية خاصة تؤيد كل جوانبها. الظاهر أنه يفتقد كل هذه العلامات المهمة. مسرحيته المهمة المُعنونة: بوبوروش **BOUBOUROCH** هي أيضًا مشهد واحد. جاءت ثيمته المُحببة لمسرحياته لتتمحور حول ضعف الرجل أمام زوجته. وهي الثيمة نفسها المتكررة فى أعمال الدراميين من سترندبرج إلى برنارد شو، وكلهم رسموا شخصياتهم ممزوجة بالجدية التراجيدية التى تُصاب بالتغيير الكوميدى أخيرًا. يقولون عن بطل مسرحيته (بوبوروش) إنّ معشوقته خانته حتى وصلت إلى تدمير الإخلاص لعشيقها، لكن هذا المعشوق الريفى الجلف الذى جاء رسمًا لشخصية قابلة للخداع يعتقد كثيرًا فى الأكاذيب، ويذهب إلى صفعة يُوجهها إلى وجه الرجل الذى أعلن خديعة محبوبته، بدافع من إخلاصه لمعشوقته المعبودة. هنا يستعمل كورتلين حوارًا مباشرًا فوق العادة والعقل، ليصل إلى أقصى درجات التأثير الكوميدى. كل شخصية من شخصياته تصل إلى النقطة نفسها والمصير نفسه والحادثة نفسه، بل والنتيجة نفسها، بل وتتصرف حينئذ كأنّ ما يحدث هو شيء طبيعى فى الحياة، لذلك فالشخصية تبدو مُقتنعة بذاتها تمام الاقتناع والرضا. تبقى هذه المسرحية القصيرة (بوبوروش) التى تحمل اسم بطلها علامة مُضيئة، فالغباء الذى يتموضع فى عقل بوبوروش ولا يغادره غباء عاجز مُستكين، مُعَدٌّ ومُخطط له بقوة ليعمل على الإضحاك الرائع من القلب على هذا النوع من الشباب الساذج سريع التصديق لكل ما يسمعه، وفى الوقت نفسه تصل الدراما – به وبمواقفها السريعة فى الفصل الواحد – إلى الرمز التراجيدى المؤثر.

يقف التكوين والتركيب الدرامى قريبًا من الطبيعية (ناهيك عن الديالوجات) عند الدانماركى جوستاف ڤيد GUSTAV WIED، وهو واحد من الكُتّاب يؤسلب شخصياته ويُجهزها للتأثير الجروتسكى. يرى هذه الشخصيات – من وجهة نظره – مثل الرُقعة(*) يُسطّح معالمهم كما يحلو له، فى مواجهة عناصر القوة والسؤدد. تعمل كوميدياته على إحلال تعابير قوية أكثر إدراكًا مُعلنة عن النظرة الجروتسكية فى خلفياتها.. عن العدميّة والنهلستية. كل شخصية وموضوعها الخاص والمستقل يُعيد تقييم الأشياء من جديد، أو يأخذ بكل التقييم السابق الأول؛ لذلك يصل – مع تقييمه هذا – إلى كشف وفضح المثالية المُزوّرة، فلفظة (المثالية) لا تعنى عنده أكثر من الكلمة ذاتها.. إذن، فالنتيجة: لا يبقى شىء. وڤيد فى الواقع هو هذا الإنسان الذى يمثله الممثل وتمثله الشخصية المسرحية على خشبة المسرح فى كوميدياته، بل ولعله يسعدُ بهذه الصورة كما يهزُّ الممثل كتفيه استهجانا ولا مبالاة. هناك شىء مُضحك (كالسيرك) شىء مُتقلب مُقلقل وغير مستقر. صحيح أنّ التأثيرات الكوميدية تصل إلى غاياتها، وتُحلّ كل المعضلات فى المسرحية، لكن الحقيقة هى أنّ المضامين لا تصل فى هذه الحلول إلى أعماق محتويات الحياة. فإذا ما تلامس معها فبِهَا ونِعْمَتْ، لأنها ساعتها تتلامس مع علاقة الإنسان – والناس بالحياة (مثال ٢ X ٢ = ٥)، وهذا التلامس ليس عميقًا، وقد يكون لعبًا وليس تلامُسًا نافعًا، أو هو تسلية لا أكثر سُرعان ما تذوب وتختفى.. هنا تُصبح التقنية على صورة الألعاب والتسالى. قاد ڤـيد معظم أعماله على هذا النمط من البوهيمية. يمضى بمسرحياته فى راحة ودم بارد، وفى تخلّف وغير تطوّر، عارضًا شخصيات وأماكن كثيرة (أكل الدهر عليها وشرب) بحكم

(*) الرُقعة: PATCH: قطعة صغيرة من أى شىء، أو هى لُصوق تجميلى يُخفى عيبًا ظاهرا – المترجم

قدَمِهَا، شخصيات تُحمّل التمثيل المسرحى فوق طاقته فتبالغ فى فن التمثيل مبالغة مُنهكة للممثلين، وللمواقف فى مسرحياته الكوميدية.

إذا كانت هذه هى الصورة فى مسرحياته ومسرحييه، ولعله يؤكد - بهذا المسار الفنى - أنه كان خارج أى أسلوب من أساليب الكوميديا الجديدة، لأنه اقترب من انطلاقاته الغرائزية، مُعتبرًا هذا الاقتراب هو النظرة الجديدة العاقلة! تُدلل الصورة عنده على خوائها من عناصر المسرحية الكوميدية أو الفكاهية، عندما أُفكرُ أنا فى الإبداعات الدرامية التى يكتبها الكُتّاب الدراميون فى تلك المرحلة من حالة المسرح الأوروبى؛ فهذا النوع من الدرامات والأدب الدرامى استقبل العديد من الآراء النقدية مُواجهًا العديد من النظريات الأدبية والدرامية ذات الشأن الكبير النافع. كان السقوط والإخفاق نتيجة طبيعية للتمسك بالتقاليد والاصطلاحية، حدث ذلك مرات أكثر بكثير من الخطوات الإصلاحية التى كانت تستهدف درامات جادة مؤمّلة كما هى الحال عند هاوبتمان (سيدات بيشوفبرج **DIE JUNGFERN VON BISCHOFBERG**) وكذلك كل مسرحيات برنارد شو الكوميدية.

(٥)

فرانك ڤيديكند(*) هو الدرامى المثال للجروتسك التراجيكوميدى، جاء موقفه على قدر كبير من الصعوبة مع الطبيعية، بل لعلهُ كان أكثر تعقيدا من زميليه كورتلين وڤيد. فَهِمَ ڤيديكند الطبيعية من الجانب السابق على ظهورها،

(*) FRANK WEDEKIND - (١٨٦٤ - ١٩١٨) درامى ألمانى. عاش حياة بوهيمية. أهم أعماله الدرامية: صحوة الربيع (١٨٩١)، شبح الأرض، التينور البطل (١٨٩٩)، المركيز كيث (١٩٠١)، حظ باندورا، موسيقى (١٩٠٦)- المترجم

وكان فهمُه على درجة عالية من الإدراك، وعلى قدم المساواة مع الطبيعيين أنفسهم. فهو يرى الإنسان (فى الطبيعية) محاطًا بالهواء الفارغ وبالبيئة التى تُحزّمه وتلتف حوله فى كثير من الأمور والتصرفات. لم يركن فى حياته إلى تصوُّر الإنسان مفصولا عن مصيره، لكن كل شخصية فى حاجة إلى مؤهلات فسيولوجية واجتماعية وضعها الله فيها من قبل، وهى المنوط بها الدفع- تركيزًا وتكثيفًا - بالقوة، والاستقلالية، وبالشخصية والذات إلى الكائنات البشرية التى تعيش على الأرض، كنموذج بين جميع الأحياء من البشر، من الفنانين إلى المغامرين والعبيد (مسرحيتا التينور البطل، المركيز كيث). يحسب ڤيديكند الأشياء أو الأعمال الصغيرة على أنها اللا عقلانية التى يُعْوِزُهَا الفكر السليم، والتى تسيطر بمقاديرها على كل الأمور فى الحياة، والتى لا يلمحها الناس - أو البشر أو يعيرونها اهتمامًا وسط زحمة الحياة، أما هو فيعى ذلك بقدر كبير، ومع ذلك فلم تصل هذه اللا عقلانية يومًا إلى الطبيعية. هذه الأحاسيس جاء بها الطبيعيون بتقنية خاصة لتصحيح تقنية أخرى كانت ترى العالم صراعًا يتأرجح بين الضعف والقوة وبين الكِبَر والصِغر. ظلت هذه الأحاسيس تضطرم فى نفس ڤيديكند لتُصبح طريق حياته ومساره الدرامى فى تحقيق كل ما هو صغير فى الحياة، وخوض كل مشكلة مهما كانت صغيرة وتعترض الحياة فى فُجائية أحيانًا، وحتى يتمكن من وأدها أو تلافيها أو الهروب من طريقها. لم تُعَدَّ درامات ڤيديكند لتكون شريحة من الحياة "TRANCHE DE VIE" كما هى الدرامات الطبيعية. أراد ڤيديكند اقتحام السؤال الأهم وبجرأة بالغة، وهو تعطيل الطبيعية. كان بعيدًا بمسافة كبيرة عن الحياة أكثر من زملائه وأقرانه السابقين. نظر إليها بعيون الطائر من بعيد؛ حيث تختفى الأجزاء الدقيقة الناعمة وظلالها، ولا فرصة لرؤية

أساس المشكلات الكبيرة. أقرانه وزملاؤه كانت لهم النظرة نفسها والرؤية نفسها، لكن طريقة النظر كانت مختلفة تمامًا، أو قُلْ كانت على العكس. وهنا يمكن لنا أن نقول إنها تعليمية وبداهة افتراضية فى مقابل تجريبية لها لاحق لازم كنتيجة منطقية.. هكذا كان افتراض ڤيديكند؛ لذلك فإن كل مقاصده ونواياه وتأثيراتها، ومعها الوسائل المطلوبة والمناسبة، جاءت على نقيض الطبيعية وآراء الطبيعيين. حتى إن هذا الفرق فى الرؤية والنظرة كان على وشك تغطية الحقائق وطمسها. هنا يظهر ڤيديكند كأنه لم يتجاوز النظرة نفسها، وطريقتها التى سبقت عند أقرانه من كُتّاب الدراما السابقين عليه.

يخلط ڤيديكند الكوميديا والتراجيديا فى عالمه، يصْهرُ النكتة الجروتسكية، ويمتص – فى الوقت نفسه – التأثير التراجيدى؛ لذلك فهو أكبر الذين يذهبون مباشرة إلى فن الجروتسك الحديث. لا يقترب منه فى هذه الخاصية إلاّ شنيتسلر فى بعض دراماته؛ مثل مسرحية "ببغاء الكاكادو الأخضر"-(*) **DER GRÜNE KAKADU**، ومسرحية "كاسيان الشجاع" **DER TAPFERE CASSIAN**، لكن تبقى عنده التجريبيات فى الأسلوب فى محل الأبيزودات. إنّ كل الأحداث التراجيدية عند ڤيديكند بكل ما فيها من جنّية وما تحمله من دمــاء فى محل الانتحال داخل هذا الأسلوب. فدرامتاه الاثنتــان الكُبريان، إضافة إلى وجهات نظر ورؤى شخصياتها تتمثّل فى انصهار التأثير الجروتسكى.. وللوصول إلى هذه الحقيقة فهو يستعير من الطبيعية أحداثًا كبيرة تصاحب الأحداث فى جزء منها، وفى جزء آخر تأخذ الخطوط الثانوية قدرًا من

(*) صدرت ترجمتها العربية فى مجلد بهذا العنوان، يضم مجموعة مسرحيات ذات الفصل الوحد، للمؤلــف أرتور شنيتسلر، ترجمة محسن الدمرداش، فى المشروع القومى للترجمة، رقم (٨٦٢) عــام ٢٠٠٥ – المحرر

الظهور والإعلان. كل ما سعى إليه ڤيديكند هو زيادة عوامل التأثير قدر إمكانه وإمكاناته، لكنّ ما يبقى فى النهاية هو ما وسعه من محاولات للإقناع والاستمالة. لم يتوجه ڤيديكند قط إلى الهدف الطبيعى، نحو التمامية والاكتمال. بل، ولأنه لا يعطى ولا يزيد شيئًا أكثر من علاقات بين الأشياء أو الأعمال، ومِنْ رسْم وإعداد أشياء مقتصرة، فإن النسيج العام للصورة، والصورة نفسها يأتيان على حالة من الفقر والعوز والفُقدان. وهذا المضمون المعاكس للجروتسك، بين الشكل، يستحث الصورة على ازدياد عناصر التأثيـــر الجروتسكى. هنا نذكر مثـــالا وإن لم يكن هو المثال الأمثـــل: البروفيســـور دِهرنـــج **PROFESSOR DÜHRING** فى مسرحيـــة "المُغنّى" **DER KAMMERSÄNGER** - يمثل الأوبرا بصوت مُتعَب ردىء وتمثيل أكثر رداءة. وفى اللحظة نفسها التى يخطُر فيها الموت فإننا - مع ذلك - نأسف لتراجيدية مصيره، بدل أن نضحك على بشاعته وارتباكه (وخيبته) فى تأدية دور المُغنّى؛ لذلك يعمد ڤيديكند إلى تجهيز حوار مصاحب للمغنى وغنائه، واضعًا مُدرّسة للبيانو تختبئ فى حجرة قريبة من خشبة المسرح كما تختفى شخصيات أخرى عن العيْن فى سياق المسرحية الأوبرالية. كلٌ يختفى فى أى مكان يعنُّ له أو يستريح فيه، بينما التينور الأول يعانى أشدّ المعاناة حسب وقائع الأوبرا. صحبت الضحكات والقهقات كل مشهد من المشاهد التراجيدية، فكل مشهد صاحبه على خشبة المسرح صدمات عميقة الأثر:

"ES IST TRAGISCHES IN DEN OBERFLÄCHLICHEN DINGEN UND ALBERNES IN DEN TRAGISCHEN".(*)

(*) يعلو على سطح الأشياء شيء تراجيدى، لكن التراجيدية فى واقعها هنا هى تشويه للشخصية الغنائيـــة. وفى السياق الأوبرالى تصبح فكرة غبية أو مجنونة - المترجم

هكذا جاء رأى هوفمنستال عن الأوبرا. هناك منظوران لا يتغيّران هما: السرعة، والانتقال فى التقنية الكوميدية عند ڤيديكند. يبدوان مرة واحدة كأنهمـــا قريبان من بعضهما؛ ثم ينفصلان متباعديْن عن بعضهما، لنـــرى الشخصيات ومصائرها على بُعد بعيد.. قرُب، وابتعاد، نموذج وذات، مباشرة وإلقاء خُطب وقصائد، تقريرات باردة وأحزان غنائية، تراجيديا وفارْس. تغيُّر وانتقال من حالة إلى حالة، ثم ما يلبث العنصران المتضادان المتضاربان من التجمع والتمازج معًا فى هذا العالم.

لذلك فمن الطبيعى أن تأتى الديالوجات بعيدة عن الطبيعية ما دام كل واحد وكل شخصية تسعى – وحدها – لأن تكون فى الجزء المركزى فى المسرحية ولتُصبح متميزة، هذا السعى أدّى إلى رفاهية الحس والملاحظة وإلى إحكام ساخر بارع (إبيجرامى)؛ وهو ما أعطى الفرصة للممثلين لتقرير مواقفهم المسرحية وأحاسيسهم أيضًا، لكن فى افتقاد لِلَوْن الشخصية، ورغم الأسلبة التامة لها. كل إنسان يتكلم ويتحدث كأنه ليس شاعرًا يُحس بنبض الكلمة الشعرية، المُهم أن يخرج الكلام باردًا ثقيلاً يفتقر فى التعبير إلى الفكرة الأولى التى شُيِّد عليها الكلام والحديث. سارت الحال على هذا النمط عند ڤـــيديكند، فمن الصعب العثور على الأسلبة الواعية المُستثيرة مع تصرفات الممثلين وكلّ داخل عالمه الذاتى يُعبّر عما شاء وكيفما شاء. من المؤكد أنّ هذا البرود والتحفظ، وهذه اللا أهمية التى تُوليها الشخصيات – والممثلون هى فى الواقع (التعبير) ذاته، ومعنى ذلك أو هى النتيجة المُحتّمة أنّ الشخصيات بكل ما تحمله من معاناة تعمل فى تضاد مع الجروتسك، ويُصبح الديالوج

– الذى تحمله الشخصيات المسرحية عن بُعد – هو وسيلة التعبير، وهو الرؤية الدرامية أيضًا. كانت هناك استثناءات قليلة لهذه الحالة التعبيرية عندما كانت الغنائية هى الخبرة الوحيدة المُسيطرة (مسرحية صحوة الربيع) التى بقيت بعيدة حتى بعد القضاء على الصورة التعبيرية السابقة. فى مثل هذه (الحالة) يصعُب الحُكم على غياب الفن بالسلب أو الإيجاب إذا ما اعتنق هذه النظرة أو الرؤية.. هل هذا الفصل وتقطيع الديالوج إلى كِسَرات وقِطَعْ، وهذه القرقعة والطقطقة تحرزُ نجاحًا أم تُؤدى إلى عكس النتيجة؟ وهل حدثت هذه القرقعات عن طريق المصادفة؟ من الحق أن ننكر أنّ ڤيديكند كان هاويًا مُحبًا للفنون وعلى علاقة بهواة الفنانين، كل شىء عنده نابع ومُتصل بالمصادفات. وسواء أصاب النجاح عمله أو لم يُصبه، فالواقع أنّ بجانب بعض نجاحاته هناك أيضًا أخطاء وعيوب (وبالعكس أيضًا). على كُلٍّ فقد اهتم أيّما اهتمام بثيمة مسرحياته ولم يكُن فى يوم من الأيام من المؤيدين لفكرة (الفن للفن). حاول لتصوير ثيماته كثيرًا لكن التوفيق لم يحالفه دائمًا؛ لأنه لم يُعط اهتماما زائدًا لتمامية الفن وخطواته وأهدافه أيضًا. اعترض عليه الكثيرون واتهموه باللا نظام **CHAOS** واللا تكوّن الذى يسرى فى دماء أعماله، لكنه كان يرى – وفق رؤيته الخاصة – أنّ العالم ملىء بهذا اللا نظام والاختلاط، وهو ما أراد التعبير عنه بكل دقائقه. صحيح أنّ كثيرًا من أحداث الحياة يشوبه اللا نظام ويعُج بالاختلافات والمتناقضات والتعقيدات، لكنه فى جانب آخر منه بسيطًا وعقلانيًا أيضًا.

فى أولى دراماته "صحوة ربيع" – **FRÜHLINGS ERWACHEN**، لم تكن الحال كما انتهى إليه مؤخرًا؛ فهى مسرحية تقترب من المعقول،

مكتوبة فى شكل غنائى، تحمل مصائر شخصياتها، التراجيدية للتراجيديا والكوميدية للكوميديا.. لكنْ تبدو فى خلفيتها تأثيرات جروتسكية مصاحبة. مصير عدة أولاد صغار، وأدوات الاتصال فيها رخاوة وغير متماسكة، وعلى الرخاوة نفسها تتتابع المشاهد المسرحية. لا فَهْم ولا وضوح لهذه العذابات التى يُلقى بها الكبار العاقلون بأنفسهم وقد عانُوا أيضًا من العذابات نفسها. لم تنفع النية الحسنة فى تسيير الأحداث أو تتابعاتها، وكان من الصعب فَهْم واستيعاب (الإنتلجانسيا) والتفكير الراجح السليم. فى النهاية يقف الآباء (آباء هؤلاء الصغار) عاجزين عن تقديم النصيحة، وكُلهم على شاكلة واحدة من التردد قبل وقوع الكارثة. أما عن كيفية التفكير فى مستقبل الصغار، والمقبل من تعليم سيئ للصغار، أو لماذا وصلوا إلى هذه النقطة فى حياتهم التى سيطرت فيها الغرائز على أخلاقياتهم وسلوكياتهم.. كل هذه الأحداث التى تجرى أمامنا على المسرح تهلُّ مصادفة دون أى ربط أو اتصال بينها. وسواء كانت التربية جيدة أو سيئة فهى هنا وأمام أعيننا لا تفيد شيئًا؛ فالدراما تغطيها آهات وصرخات وآلام تُعبّر عن معاناة الصغار، مع بناء هشٍّ لمصاحبة موسيقية وجُزئيات مُقتطعة من الغناء. نلاحظ فى كل كلمة وعبارة مسرحية رائحــة الخبرة تسرى إلــى أحاسيسنــا فلا تُثير فينا إلا الدهشة والصدمــة. لا يوجد فى المسرحية أى نوع من أنــواع الصــراع، شبهُ دراما لا غيــر. لا تحتوى المسرحية على بذرة تفكير واحدة، أحاسيس تحاول التعبير قدر ما وسعها من حيلة. وعلى الجانب الآخر، جانب الموضوعية.. جانب الحقيقة.. جانب الدرس المادى العيَانىّ،

الآباء + المعرفة بصلة المدرسة وأهداف وجدوى التربية مع التعليم حتى يصل الصغار إلى استيعاب سلوكياتهم. لم تتعرض المسرحية إلى هذه المشكلات المهمة. تبدأ المسرحية ثم يتوالى البحث عن الأسباب وسط تجاهل غريب مُحيّر ومعيب، يعرض شكلاً من أشكال الكاريكاتيرية.

فى نهاية المسرحية نرى صبيًا صغيرًا استطاع إغراء فتاة صغيرة، ولم تستطع أسرة الصبى إنقاذ الدمار الذى حلّ بها من وقْع حادثة الإغراء – والإغواء (رغم كِتمانها للواقعة). هنا يخطو الصبى إلى الحياة الحقيقية، وقد نسى أو تعمّد تناسى كل ما فات من أحداث ليستيقظ ضميره يحمل له التأنيب، فالصبى يريد أن يعيش أو أن يبدأ فى العيش من جديد. تسبق هذه الرغبة فى الحياة مشهد فى الجبّانة. يظهر– وصُدفةً أيضًا – صديق قديم من أيام الدراسة محاولاً إقناع الصبى بالانتحار تكفيرًا عن فعلته. يُقنعه الصديق بأن الحياة مليئة بالمرح الصاخب ويجب النظر إليها من هذه الزاوية فقط؛ لذلك طرح عليه فكرة الانتحار لما فيها من قيم التسامى والارتفاع إلى ما فوق هذا المرح والانحلال. فكرة الانتحار هذه تُذكّرنى بمسرحية أخرى لـــڤيديكند عن شباب جرى وراء الحياة فى سرعة قُصوى. هناك علاقة بين شخصيات المسرحيتيْن.. شباب يعشقـــون الخداع والغِشّ ويتخذونه أسلوبًا ومنهج حياة، وهكذا يعيشون حياتهم كما يرونها وكما هى، إذا ما وضعوا هدفا لها فإنهم يحققون الهدف دون أى اعتبارات أخرى. وهنا يغيب التعاطف والمشاركة الوجدانية وقلّ أن تَظهر فى مسار المسرحية.

هكذا هى الحياة، كما لو أنها (سِيرك) كبير مُتنوع الألعاب. كل لاعب فيها يُنهى دوره كبهلوان ساخر يُضحك مَنْ حوله من المشاهدين، وسْط ما يحمله من مشاعر جادة ومخيفة فى الوقت نفسه، وتؤهله للموت فى أى لحظة من لحظات القفز المتكررة الكثيرة. فى كل لحظة يتوقع اللاعب كسْر رقبته أو قدمه؛ ومع ذلك فمثل هذه اللحظات التى قد تُرسل اللاعب إلى الموت والفناء تُسعد وتُسلى الجماهير الجالسين فى المقصورات فى راحة وسعادة (مثال على هذه الصورة الحسية – دور هيلين **HELENÉ** وانتحارها فى مسرحية المُغنّى). يبحث فيديكند عن الإثارة، واللا عقلانية، والبيئة الكونية فى مسرحياته. شخصياته تعرف العالم، بعضها يعرف جُزءا من هذا العالم وبعض آخر يتبعه خلف صبيانيته وألعابه. فى مسرحيته المُعنونة (شراب الحب **DER LIEBESTRANK**) ومن أجل إثارة الكوميديا وحدها يخلط بين الشخصيات يمينًا ويسارًا فى بيئة روسية. شخصية بهلوانية من لاعبى الأكروبات تصير مُربيًا، وممثل فى شخصية ثانية يصبح خادمًا.. إلخ. خلط فى الشخصيات ومصائرها الطبيعية، هذه الكوميديا تخلط مصائر الشخصيات ببعضها لهدف واحد فقط، هو إثارة الجو الكوميدى العام فى المسرحية لتحقيق تأثير ما. أما عن مضامينها الجادة والقوية فحدّث ولا حرج، لا شيء يمكن العثور عليه من المضامين الدرامية أو المحتَوى الحقيقى. يقترب من هذه الصورة أوسكار وايلد فى كوميدياته (مسرحية "أهمية أن تكون جادا" – **THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST**)، أما باقى مسرحياته فهى خلطٌ ومزيج من التراجيديا والكوميديا. مسرحية المركيز كيث تراجيديا

مغامر حالم سابح فى دنيا الخيال، كل مأساته ومصيره أنه لا يقوى على العيش وسط علاقات الطبقة الوسطى. تطرد الحقيقة نظرته العمياء العاشقة للخيال والأحلام هذا الغبى باعدةً إياه عن الواقع المعيش. بينما يهدم البرجوازيون الصغار أبناءُ الطبقة الوسطى نظرياته الخيالية، ما يؤدى به إلى الخبل والجنون؛ لكنه يتمسك برؤاه غير مفترق عن النضال، ومختارًا طريق الخسارة وغير عابئ بكل ما سببه خياله من خسارة، وليستمر فى طريقه بلا رجعة.. أليس هذا هو سلوك الأغبياء من بنى البشر؟ الكل يستفيد عبرة ورجْعة عن مثل هذه الإغماءات والأحلام والخيالات، إلاّ المركيز كيث فلا يعـــى ذلك ولا يُقدّر الأمور ونتائجها. هناك سيدة غبية أخرى يتحدد مصيرها دون أن تعرف أسبابه كبقية الشخصيات من حولها.. لماذا؟ وكيف؟ فمصيرها محتوم هى الأخرى، ومجهولة أسبابه ومبرراته فى الوقت نفسه، مع أنه مصير الموت الذى يفصل بينها وبين رفيق حياتها. يُمثل الموت والمصير فى آن واحد السبب الوحيد، وهو أنّ الزوج الذى أحبها وعشقها يفشل فى الحياة.. يقول المركيز كيث فى كلمـــة الوداع: **"DAS LEBEN IST EINE RUTSCHBAHN"** – (الحياة انزلاق).

هذا الانزلاق وكذا موضعُ الانزلاق يُجسّد درامتيْه المُهمتيْن؛ حيث الغرائز الكامنة هى المُحرك والموتيـــف فى التراجيكوميديات.. أولاً: مثـــل الفراشات التى تلتف حول الضوء أو الأشخاص الذين يغرقون فى الملذّات ويظلّون يرقصون رقصة الموت حول النساء. وثانيًا: إن هذه المرأة – فى المسرحية – تصير إلى الأعماق حتى تصل إلى المومس اللندنية كحية تنتظر

صائدها وضحيتها فى الوقت نفسه. هذا الطريق لا يقود إلا إلى الحرمان والبؤس؛ فالغريزة العمياء والحاجة الماسة إليها، ومعها الظروف والأحوال التى تُسبِّبها تأخذ الشخصية المسرحية إلى ما لا تُحمد عُقباه. شخصية متشابكة مع شخصيات أخرى (كتشابك الرجل مع المرأة الحيّة هنا) والغريزة لا تسمح بانقطاع الصلة أو الاتصال بينهما.. لماذا؟ لأن غريزة أحدهما تدفع بمصير الآخر إلى نهايته.. وجهة النظر هذه مصادفة غبية على كل المستويات. فإغواء المرأة هنا يفقد كل شيطانية وكل تلبُّس بالشيطانية، ليس بداخلها شيء من الذنب الرومانتيكى، فى مواجهة شيطانية رجل عديم القدرة على إحكام غرائزه وسلوكياته. كلُّ ما فى الأمر هو صُدفة تلبس ثوب الموضوعية حتى تبرز القُدرة بضعفها وهوانها، ليس فقط لأنها لا تقوى على المجابهة، ولكن لأنها لا ترغب فيها على وجه الخصوص. طبيعى أن تُحب المرأة الرجل الذى ضَحَّى من أجلها بكل شىء يمتلكه، ومع ذلك فهو يخدع الأُخريات .. كل الأُخريات. يتسرب إلى عقله شر بدائى ساذج يدفعه إلى الشر والخديعة، ومع ذلك فهو لا يُقدّر عواقب الأمور وأخطارها. لا يستوعب بماذا يلعب أو بماذا يُخاطر. موقفٌ جروتسكى على رءوس الأشهاد عندما يصل الرجل – الزوج بكل خياناته إلى الإنصات والتنصّت من خلف ستار عن أماكن الاختباء فى بيته لعشيقاته من النساء، ومن الخادمات اللاتى على علاقة غير شرعية بواحد من أولاده. وعندما تقتل الزوجة الرجل الواشى بزوجها (ظُلما وعُدوانا من وجهة نظرها وحدها) مستهدفًا تدمير حياتها، تبدأ الحياة فى التضاؤل والتفسُّخ. وبينما تجاهد لإطلاق سراح بعض عُشاقها السابقين (قبل زواجها) من السجن، فإنها تتلقى فى الوقت نفسه نهاية حظها التعس فى

الحياة. حتى هذه اللحظات (فى النص المسرحى) ينجح ڤيديكند رغمًا عنه وعن نواياه، ومع ذلك فقد فات الوقت ومضى الزمن إلى غير رجعة، ولا قيمة الآن لصنعة التأليف الدرامى عنده، عندما يهوِى إلى أسفل السُلَّم. تتتابع مصائر الرجال والنساء مكشوفة كأنها قطعٌ مصيرية فى معرض للتحف المصيرية، تمُرُّ عليها أبيزودات – قصص قصيرة، كل واحد يختار منها ما يريده وما تروق له نفسه، حتى يَلحَقه الدمار. يرى ڤيديكند هذا البُعد دون أن يعى أو يحدد نقطة الانطلاق فيه، مثل نظرة الأطفال غير الواعية ليستخلص منها مسرحية هى الآن بين أيدينا. تُسبب وجهة النظر هذه تأثيرًا كبيرًا فى مسرحياته خاصة الأخيرتين. تشتمل المسرحيات على كل الحياة إلا أننا أمام هذه النماذج من الشخصيات فى اضطرار إلى الضحك من سخرية الأقدار وما تأتى به من عواصف التدمير، ورغم كل ذلك فلا مناص من الاعتراف بأنّ هذه المسرحيات جمعت معها تأثيرات كوميدية جروتسكية تحمل شكلاً مناسبًا لمضامينها وثيماتها؛ ليس فقط لأنّ كل تراجيديا تحمل فى طياتها أحوالا وظروفا ثانوية كوميدية على هامش الأحداث، ولكن لأنّ صورة الفارْس التى تُغلِّفُ التراجيديا كان من الضرورى أن تعود تحت الأضواء. أحاسيس ذاتية ومعانٍ، ومغزًى موضوعى، وتفاوتٌ جروتسكى فى واقعه ومظهره، فاقدٌ للتناغم والتناسب، لا تُقدم جميعها إلا تأثيرًا مُضحكًا حتى لو كان مُرًّا علقمًا.. وهكذا هى المصائر التراجيدية إذا ما أمعنّا النظر مليا فى النموذج التراجيدى.

هذا النوع من الدرامات – ومع الاعتبار لكل بداياته – يتجه إلى الجروتسك العصرى نحو المسرحية الفكاهية. لم يُطوّر ڤيديكند هذا النوع لأنه

بدأ من نقطة أخرى ومفهوم آخر؛ ولذلك أسباب بطبيعة الحال.. أسباب تتعلق بالشخصيات.. فقد تكون مسرحياته الكوميدية قد استهدفت شكل العدمية المُطلقة – مع أنه لم يكن كذلك في يوم من الأيام. كان على الدوام مُعتنيا بالحياة القوية المُفعمة والفعّالة حتى ولو كانت مكبوتة أو خامدة الصوت أو النَّفَس، تعقب الرغبة والنية فيها العاطفيات، وهو ما لم يتوافق مع إنكار العدمية. في مسرحيته (هكذا هي الحياة SO IST DAS LEBEN) هناك شخصية مَلِك منفي يتعمد في كوميديا الأسواق(*) إبداء القرف والسخرية، في رمز إلى مصيره هو شخصيًا، سخرية الأقدار والعدمية كانتا هنا قناعا فقط للمعاناة والآلام التي تضطرم وتشتعل اتقادا داخل أحاسيس الشخصية. لم تلحظ النظّارة غير الخطوط الغريبة التي جاءت في المسرحية، ولذلك تسلّوْا فقط على الحادثة، ولم يُفكر واحد من مشاهدي المسرحية في أن يبحث عن الوجه الحقيقي لمضمونها وثيمتها.. ألا وهي المعاناة البشرية للإنسان – أو للملك المنفِي. لم يحتمل ڤيديكند كثيرًا هذا النوع من المسرحيات، فما كان منه إلا أنْ نَزَعَ القناع وكتب دراماته في مباشرة.. كتب درامات اتجاهية(**)؛ طبعا ليس هناك أثرٌ أو مرجعية لمثل هذا النوع من الدرامات في السابق. فَمهْما حاول ڤيديكند تقدير شيء لهدف معين في نفسه ورؤيته ومنظوره، ومهما حاول الانتصار لهذه الرؤيا أو هذا المنظور، فلم يكُن بوسعه الوصول إلى تحقيق ذلك؛ لأنّ

(*) شكل قديم للكوميديا، انتشر في القرون الوسطى عارضا بهلوانات ساخرة. نشأت عنه في عصر النهضة مسرحيات كوميديا دي لارتي في إيطاليا. وفي فرنسا قُدمت عروض ساتيرية في باريس في الأسواق، بعدها تكونت الأوبرا كوميك الفرنسية، وتبعتها عروض الأطفال في الأسواق العامة في أوروبا ومسارحها في الهواء الطلق – المترجم

(**) بمعنى أنها تتجه بصفة خاصة إلى أحد الأهداف التي يراها المؤلف ناجعةً وناجحة لتحقيق غرض معين – المترجم

الشعور الدائم بالعَوَز إلى النضال الجروتسكى كان حاضرًا على الدوام فى كل لحظات المسرحية، وكان محسوسًا ومؤكدًا. ولذلك لجأ إلى الهجوم بشدة على المؤسسات واحدة بعد الأخرى (فى مسرحية هيدالا **HIDALLA**، أو فى مسرحية موسيقى). أو كما كان يعتقد أن هذا الهجوم سيُغير من وضع هذه المؤسسات، ومن ثم سيُحسِّن من أحوال العاملين فيها. هذه الدراما الاتجاهية لا تتوافر على شىء - ولو قليل من الإيجابية.. فإذا ما توافر هذا الشىء فإنه يأتى على شكل اليوتوبيا. تكمن مبادئ اليوتوبيا فى عرْض حادثة برسم مُحدد ومعيّن لنموذج مُتعذر إحلاله أو حتى الدفاع عنه، كما فى مسرحيات (هيدالا، رقصة الموت **TOTENTANZ**)؛ حيث امتلاؤهما بتضارب الأجزاء واللا نظامية والخلْط غير المتناسق أو المُتوائم، وأنواع من الضحك القديم السقيم لعلها أكثر دموية من الماضى القديم ونماذجه. فى مسرحيته الثانية (موسيقى) ترك - إلى غير رجعة - كل الأحاسيس القديمة، لكنه لم يُضف جديدًا، مُكتفيًا بعرض الأحداث المسرحية وفكرتها الأولى، مُنتقمًا من نفسه؛ لأنّ الديالوج فى مسرحيته هذه - موسيقى - لم يتبع المدرسة الطبيعية وفلسفتها. فى المسرحيات القديمة كان الأسلوب سريع الاهتياج يستهدف عناية التفاصيل، أسلوبٌ صعب الإرضاء، أما هنا فهو يَعوق التأثير المباشر المستقيم.

هنا ينحرف فيديكند عن الطريق الذى بدأه. استهل الطريق الجديد بكتابة التراجيكوميديا وكان فيها أكثر كفاءة ومهارة .. بما يسمح للدراما الاتجاهية (ذات الأهداف) بالوصول إلى الوجود. بقيت هذه الدراما الاتجاهية إلى جانب زميلاتها القُدامى، لكن لكل نوع حالاته وأسلوبه وطرق تعبيره. أما الإبداعات الأخرى عنده مثل (أوآها **OAHA**) المتصلة بالهُواة؛ فقد كانت قريبة فى الأحاسيس بطريقة مُثلى وفوق العادة فلم تكن لا تراجيدية ولا تراجيكوميدية، لكنها سارت رأسا إلى التأثير الفارْسى الهزْلى المباشر.

(٦)

يأتى برنارد شو بصوت جديد للأدب الدرامى. دراماته لا تنتمى إلى القديم (رؤيته للدراما تقترب بحذر من أنزنجريبر لكنه لم يتأثر بها فى يوم من الأيام). كان شو الداعية الأول للدراما والأدب الدرامى الحديث فى بلاد الإنجليز. ولمّا كان شو شخصية تُقرر أمورها وحدها دون الاستناد إلى آراء الآخرين من كُتّاب الدراما العالميين، فقد لوحظت فى أعماله فكرة تذكّر بأحداث ماضية، وهى فكرة مشابهة عند إبسن، هذه الفكرة أكاد أقول إن إبسن وشو يقتسمانها فى أعمالهما؛ لكنها فى هذه الأعمال تَرِدُ كفكرة حديثة هى النظرة الكاشفة. هنا يصبح شو أكثر الدراميين راديكالية فى الأدب الدرامى الحديث.. أكثر الذين بقيت فى أعمالهم خيوط اتصال مع الرومانتيكية، مع الاعتراف بدمار الأُخدوعة فيها، لكنها تظل باقية عند البطل الدرامى إذا ما استلهم شكلاً جديدًا، يعرض عقيدة الإنسان التراجيدى. يذهب شو فى عكس اتجاه الهجوم العنيف على المبادئ والأشخاص ولا يختار طريق المُجادل العنيف أو المُناظر العُدوانى.. فعداوته لهذا التيار عداوة رومانتيكية. يعترف شو بأنه بيوريتانى (متمسك بأهداب التقاليد) – طبعًا من وجهة النظر الإنجليزية، لا يثق ولا يطمئنّ إلى البطولة ولا إلى التراجيديا؛ فهذه وتلك آداب وتعبيرات سيكولوجية فى النهاية، سببُها اشتراكية برنارد شو. فى القرن (١٩) اتسمت كل استقلالية رومانتيكية (بالمواطنة)، لذلك كان الصراع دائمًا وعلى أشُدّه – من جانبه – مع خيبة الأمل والأشياء المُخيّبة للآمال والأوهام والتحرر منها. فن الجدال فى مواجهة الرومانتيكية، على غرار مبادئ شوبنهاور، فلوبير، إبسن.. جميعهم راسخون ثابتون وصامدون عند مبادئهم. لم يمض

وقت طويل حتى قامت حرب الأفكار والرؤى، بين هؤلاء العباقرة الكبار، لتأتى بالفروق الفكرية والفلسفية الخاصة بكل منهم. وقف شو بعيدًا عن كل ما يَمُتّ إلى الرومانتيكية بصلة، وهو فى موقفه يتلامس مع أنزنجريبر الذى اعتمد كثيرًا على الأحاسيس الغريزية التى أعطتْه الفُرصة للنظرة المعرفية العقلانية الإدراكية ليفهم ويتفهّم معانى الإدانة والتجريم والإقناع والاقتناع فى السياسة وعلم الاجتماع، وكذا علامات الاتصال والعلاقات بينهما. قامت كل محاولات أنزنجريبر فى أشعاره ودراماته الشعرية على الوقفات (البوزات) الجميلة، والبطولة.. لكن الحالتيْن حالة واحدة عند شو.. حالة خاصة تعنى الفضْح والتعرية. لقد أنار شو هذا العالم المعاصر بضوء جاد وبارد رسمه وخطّط له فى أيديولوجيته. صحيح أنّ شخصياته مثل شخصيات الآخرين، والصراع عنده لا يختلف عن الصراع فى درامات أقرانه، لكن صراع شو يختلف – ونادرًا – فى ضخامته وعُلوّ مقامه ومركزه فى الدراما باعتباره المحطة الأخيرة للآلام المخلصة التى يتضمنها صراعُه، ولم يكن هذا الصراع يعنى السقوط التراجيدى قط. فالشخصية المسرحية التى تجرؤ على مجابهـــة العلاقات أو الابتعاد عنها، أو التى تُصفع لتتورم وجوهها أو تحمرّ وتخْضرّ، تقف ولا تبالى أو تغادر مكانها؛ لذلك يأخذ الجروتسك مغزى ومعنى مختلفًا عند شو عنه عند الآخرين. جروتسك أكثر برودة وصقيعًا، أعظم سخرية من الأقدار المقبلة بكل ما تحمله من آلام وعذابات. كل شخصية ذابت فى عالمها الساتيرى، فمهما تهدّمت القيم القديمة الأولى فلتتهدّم وحدها؛ لأن الهدْم والتدمير لا يعنى هدم العالم، ولا تدميره أيضًا. فإذا لم يكن هناك موقف إيجابى فى التضاد والمواجهة (وهو ما يصعب حدوثه اليوم)؛

فإن الناس سوف تُتابع مسيرتها وحياتها لكن بطريقة أخرى بعيدة عن التدمير الذى تأتى به الحياة عادة. عندما تَعلّق الأمر بكتابة مشهد الجحيم (فى مسرحية الإنسان والسوبرمان) عند بوابة الجحيم يتحدث شو فى الحوار عن السعادة الكبيرة التى تكتسب حوارها وكلماتها من سطور حفرها وسطرّها دانتى بعبقريته الفذّة، سطور تُنبئ بالسعادة اللا محدودة المستمرة إلى الأبد، ليعيش الإنسان راضيًا مستريحًا بعيدًا عن انتظار الأمانى، وبعيدًا فى الوقت ذاته عن الخوف من المصير المقبل.

تركزت أعمال شو وأهدافه فى التخلص من التراجيديا فى كل من الحياة، والفنون.. كان هذا الشعار هو الهدف الرئيسى فى درامات شو، ليس لأنها حياة جميلة، وجيدة، وطيبة وحسنة وعلى اتساق وانسجام، لكن لأنها حياة مليئة بالمصاعب والأنواء والمعاناة والمرارة. يسأل أحد المهرجين من شخصياته شابًا – قبل بدء الاحتفال بعُرسه – على قدر كبير من خبرات الحياة والذكاء، سأله: هل الزواج قرار حكيم؟ وكان الجواب: "إنّ كل زواج هو الغباء بعينه، غباء يحلُ بالعالم.. من الغباء أن تتزوج، ومن الغباء أن تعيش، والشىء الحكيم الوحيد هو الموت" – (مسرحية صُعوبَةُ أنْ تَعْرِفَ كُلّ شىء – الفصل الرابع). فى أولى مسرحياته (زير النساء **THE PHILANDERER**) رجل وفتاة يقفان أمام مشكلة كأداء يصطدمان بها وتُسبب لهما ألمًا مُوجعًا. وقيصر (شخصية فى المسرحية) يتحدث فى كلمة له عن الموت – عندما تتحدث جموع الشعب عن حُبّهم للحياة وخوفهم من الموت. يعلن قيصر فى كلمته أنه مُتعب، وعلى استعداد للموت فى أى لحظة إذا ما وصل إليه ملك الموت. فى العديد من مسرحيات شو يُلقى الموت بظلاله على هذه المسرحيات، حتى فى أكثر

وأحبّ المشاهد الكوميدية عنده. لكن.. لماذا لا توجد تراجيديا وتُستأصل ظواهرها بمواقفها التراجيدية الحزينة؟ لماذا تختفى قاعدة من قواعد وناموس الحياة؟ يتعمد شو صعود نماذج من شخصياته إلى جانب الشخصيات التقليدية القديمة، ومع هذا الصعود تتداخل قُوى جديدة تتصادم مع الآخرين لتفـرض قرار المصير على الشخصيات المتبادلة بين الجانبين، وهذا يأتى بالوجود المتعـارض الذى يحمل خصوصية الرأى والقرار فى الحياة، وبأن الحيـاة لا تتضمن فى داخلها إلا كل خطأ وكل شر، ولا تحمل أى قدر من التفاؤل الحقيقى، ومع ذلك فهى عالم ليس تراجيديًّا تمامًا.

على خلاف هابل، فإن كل أحداث وقصص شو لا تعتمد السّببية الميتافيزيقية. ظهرت السببية الميتافيزيقية فى أعمال إبسن أو ماترلنك (وفى النهايات الجنسية الشهوانية عند فيديكند)، لكنها لم تصل إلى نقطة السيكولوجيا ولا لأن تكون أسبابًا اجتماعية. فنهايات شو خاصة به وحده؛ هى سببية الموقف الاقتصادى. إذن، وليس من جانب العصر، لكن من روح العصر، فإن كل دراما حديثة من الدرامات التى تصعد على خشبات المسارح المعاصـرة، سواء فى المجتمعات الرأسمالية أو فى مجتمعات أنـاس من أصحاب رءوس الأموال، تضع فى مضامينها واعتبارها قوة المال وجبروته فى الحياة. يبدو من الوهلة الأولى أن هذا الشكل لم يكُن مختارا ولا مُنتقى بالضرورة للحالة عند شو، فكل كاتب درامى اليوم يسير على المنوال نفسه والنموذج والشكل نفسهما، إلا إذا أراد الابتعاد عنوةً عن (الموقف الاقتصادى) ليُشيّد علاقات أخرى بين الشخصيات تحلُّ محل الاقتصاد وعالمه.. لكن الجديد عند شو هو أنه ألقى الضوء ساطعًا على مدى تغلغل الاقتصاد فى

العلاقات بين شخصياته، ولتكون هذه العلاقات هي أول المحركات المؤثرة التي تنال حياة شخصياته بكثير من التأثيرات التي تُغير أو تُبدل من مواقفهم تجاه الحياة التي يحيونها. يُبرز شو هذه العلاقات ليشرح كل ما يريد وضعه وإقراره في الدراما. شرح هذا التأثير الجروتسكي هو نموذج جديد لم يشهده المسرح من قبل؛ فالتأثير الجروتسكي يستقرئ ويتتبع الجُزئيات ليتوصل منها في النهاية إلى حُكم كُلِّي. يبدو عند ڤيديكند أنّ تنافر الأصوات، أو هكذا يظهر على أنه هو المجْرى الذي تسير فيه الأحداث سيرًا مُطردًا نحو تأثير تراجيدي مخيف. أما عند شو؛ فإن الأحداث بكل ما فيها من ثقلٍ وتبعات على "الإنسان العادي" إنما تبدو ذات خلفيات اجتماعية تحديدًا. تأثيراته الكوميدية تُصيب الهدف تمامًا، مرة لأنها أكثر حدّةً وأنها تعتمد على مُحرّكات وموتيـفات اجتماعية نقية خالصة؛ ولذلك تصل إلى أحاسيس الجماهير المسرحية في غير عناء؛ لأنها تستهدف الأحاسيس الداخلية.. ومرة ثانية لأنّ البُرعم فيها يبدأ في النُمو مثل بذرة وأصلٍ سرعان ما تختنق وتودي بكل إمكانات تراجيدية. إذا ما أردنا التعبير تعبيرًا سليمًا عن هذه الصورة – والحالـة، فإنه يمكن القول: إن شو يُشيّد أساسًا متينا وقويًا **ÜBERBAU** للكوميديا، بقصص وأحداث دراماته، وأسبابها، ونظرة الإنسان ورؤيته للعالم الذي يراه من وجهة نظره؛ عالَم الاشتراكية الماركسية بوصفه عالمًا جديدًا في الحياة الحديثة. فالتصوّرات الغريبة تقوى وتصير أكثر حدّة بين الموتيفات والقُوى المُحرّكة، ونظرًا لبُعد المسافة بينهما فإنها تهدم الصراع وتهمده، وهو الصراع التراجيدي ولا غيره.. وليس لأنّ السيطرة الحقيقية هنا في موقف القوة تمنع المواجه لها من التصدي والنِزال، لكن لأن الأساس الجديد يقف

عليه كل الشخصيات المسرحية لِشو، هكذا تُكتسب المعركة، وتبقى أغلب الأحداث الجادة أحداثًا تراجيكوميدية فى ظاهرها وشكلها.

شخصياته إما شخصيات تغيب عن ناظريْها صورة الكون، وإما المثالية الفنية(*) التى لا تتوافق مع الحقيقة، أو أنّ فى داخل هذه الشخصيات تأثيرًا كوميديًا تبعثه بعض الأوضاع المثيرة للضحك. الناس عَبَدَةُ العلاقات، خاصة أن العلاقات لا تظهر علانية بوصفها خصمًا ظاهرًا فى مواجهة المرء أو فى تضادٍ معه حتى لا تتكسر أو تهوى وتتحطم، أو أن تستعبد البشر كما عند إبسن وهاوبتمان. تهاجم العلاقات الناس فى بطء غير منظور فى أكثر الأحوال. تُطْبِق بأسنانها على الواحد منهم حاملةً جرثومة المرض.. عندها ينتبه الفرد – أو الشخص إلى العدوى التى نقلت المرض إلى بدنه وكيانه، لكن هذا الانتباه يكون متأخرًا فى وصوله، بينما غيره من البشر يفقدون تمامًا حاسة الانتباه هذه؛ لأن المجتمع لا يطلب شيئًا من الإنسان ولا ينتظر منه شيئًا غير أعماله. كيف يتكلم الإنسان، وكيف يفكر، وفيمَ يفكر، وكيف يُحس ويستشعر الأحداث وأمورًا أخرى؟ بل لعل المجتمع يسعد أشدّ السعادة إذا ما كان الجميع على مستوى محترم وعالٍ من العبارات والكلمات المتبادلة بينهم، لأنها تعكس السمو والتسامى والإخاء والأمانة والصدق. سعيد هو ذلك الإنسان الذى يحمل فى صدره أحاسيس نقية طاهرة كثيرة، وسعيد هو الإنسان الآخر الذى يحمل الأحاسيس نفسها الطاهرة، ويتوافر على ضعف فى النظر أو قِصَرٍ فيه، لأنه لن يرى – تمامًا – بعينيه اللا انسجام أو لم يسمع تنافر

(*) التى تُعطى مظاهر الجمال المثالية أو الذاتية قيمةً أعظم من تلك التى تُعطيها للصفات الشكلية المدركة بالحواس – المترجم

الأصوات. بل لعل أكثرهم سعادةً هو الإنسان الذى تملأ الحكمة تصرفاته، والذى يُطفئ كل نزعة إلى الخداع والخديعة (فى مسرحية البطة البرية لإبسن، نسمعُ فى صوت خفيض من بعيد موتيــڤات الأكاذيب). سيئ الحظ وخاسره ذلك الإنسان الذى يحمل قدرًا متوسطًا من الذكاء وينظر إلى الحقيقة بالشرف والفخر، إذا ما صادف الحقيقة فى مواجهته. ففى كل الأحوال ليس الإنسان بمستطيع أن يعاند ما تصيبه به الأحداث، فبعد الإصابة لا بُد من العيش ومتابعة رحلة الحياة، على الأقل عاش الحياة بالشرف، لكن بعد ذلك قد يتوارى الشرف وتصير الحال إلى حال أخرى لم تكن معلومة له، قد تكون أكثر سوءًا وأنانية. لا يمكن أن يبقى نظيفًا عفيفًا على هذه الأرض وهذه الحياة. فالمال الذى تُشيَّد به أشياء كثيرة وعديدة، وأى أشياء جميلة ورائعة تخطف العيْن، تنبع من ينبوع قذر مُتّسخ ومن مصدر كريه الرائحة، ومن ضعف ناتج عن قوة تكمن فى إسفنجة، ومن مجهولية المصدر ANONYMITY تُسمى الرأسمالية الحديثة ومتتابعاتها التى تتهم كل إنسان بالاشتراك فى ضعف الاقتصاد وتغيير موازين صعوده وهبوطه، دون أن يكون له دخل أو علاقة بالرأسمالية وأهوالها وخطاياها. لأنه لا يعرف أصلا ولا يستطيع أن يعــرف أنّ المال الذى أمكنه الحصول عليه والذى جــاءت به الأحــداث (فى المسرحيات)؛ سيُوفّر له الخير والسعادة والرفاهة، أو إنعاش الخدمة الاجتماعية لمجتمعه. أهو مال (حلال) أم مشكوك فى مصدره؟ أم هو دعاية أو (بروباجندا) لمشروعات وأغراض تظهر كأنها المثالية بعينها (بينما هى ليست كذلك) للتمسح بفكرة تطوير الحياة وترقيتها. كم مِن البشر دُمِّرُوا واختفت حياتهم باسم المال، وكم إنسانٍ فقد كل ما لديه جريًا وراء المال، كم

عدد اللعنات والشكاوى من تبعات المال وخسارته، كم من الأرامل واليتامى الذين ذرفوا الدموع نتيجة ما قدّمه لهم المال بصفقاته ومعاملاته القذرة؟ كل هذه الصور التى تشرح سلطة المال وسطوته وجبروته، ومصائبه فى الحياة يعترف بها الأرستقراطى الرقيق الدكتور ترنش DR. TRENCH فاضحًا الربا الفاحش والمراباة التى حصل عليها من تأجير مسكنه فى شخصية (سارتوريوس SARTORIUSS) فى مسرحية (بيوت سارتوريوس). إن كل حياة سارتوريوس، وكل ثروته التى حققها من الرِّبا طوال حياته كانت خطة مُنظمة، خرجت منها المآسى (الأرستقراطية الرأسمالية). كل شىء مُحرر ومكتوب بالريشة والقلم كأنه قدر عاصف. البيوت والصفقات محسوبة بدقة، وحصيلة الرِّبا هى الأخرى محررة ومُقنّنة. على رأس قائمة الإيجار بالربا، إذا أراد سلْب المستأجرين المساكين أجبرهم على دفع ما قيمته (٧%) فوق الإيجار.. وهكذا ترى شخصية ڤيــڤــى VIVIE فى مسرحية (مهنة السيدة وارّن) الموقف فى بيت الدعارة سببًا لبقاء البيت مفتوحًا يستقبل كبار شخصيات الإمبراطورية البريطانية التى لا تغيب عنها الشمس، فلو نظرت الفتاة ڤــيــڤـــى باحتقار إلى نتيجة تربيتها، ولو لم تكن أمها تعيش وسط هذه الحياة الأرستقراطية لأحسنت تربيتها. هذه الفتاة التى تعمل أربع عشرة ساعة فى ترتيب حجرات الدعارة نظير أن تتقاضى أربعة شلنات أسبوعيا، بينما هى تستحق جائزة من جامعتها التى تدرس فيها.. جامعة كمبريدج. فى مسرحية شو (الميجور باربارا MAJOR BARBARA – ١٩٠٥) تكتشف ابنة صاحب مصنع المدافع الحربية أندرشافت UNDERSHHFT أشياء غاية فى الخيــال، ومفهومًا غير واقعى بالمــرّة، عندما تتأكد أنّ جيش الخــلاص

SALVATION ARMY في هذه المنطقة لا يمكن تحقيقه وتفعيله إلا بأموال الرأسمالية الكُبرى، وأنّ أموال أبيها ملتصقة بدماء شهداء الحرب في مباشرة، وفي غير مباشرة عند آخرين. هى التى لفظت – متفاخرة – رجلاً مسكينًا فقيرًا مُعدمًا من أجل جنيه استرلينى واحد حتى يُكفّر عن ذنوبه، تقول له: إن الخلاص ليس بالمجّان، وكان عليها أن ترى أن مثل هذا الفقير المُعدم يقبل المال الذى يمنحه له أندرشافت من نقود بيع السلاح. هناك مشهد من مشاهد الفارس الهزليـــة فى مسرحية (الإنسان والسوبرمان) يرمز إلى شخصية شو فـــى وضوح، هو: كيف يرى دور المال فى مسرحياته؟ يضع مليونير أمريكى جزءًا من ثروته ليستثمرها فى توظيف المال لدى جماعة تُدعى اتحاد ماندوزا لتوظيف الأموال كما هى العادة فى مثل هذه الأحوال، دون أن يعرف أو يتيقّن من طبيعة هذا الاتحاد الذى هو عصابة للسرقة من الوزن الثقيل. تصطاد العصابة عند الحدود الإسبانية الأثرياء من المسافرين بسياراتهم الفارهة للتريّض والسياحة، لتُطبق عليهم وتسرقهم وتستولى على أموالهم السائلة، وبينهم ابنه وخطيبة الابن.

تجرى الحياة على هذه الوتيرة، فأغلب الناس وسط العلاقات الحياتية اليومية لا يعرفون مَن المُتسبّب فى الأحداث التى تلحقهم ولا مَن الذى يُحرك هذه الأحداث، ولا الهدف من مفاجآت الأحداث المؤنية التى تحدثُ لهم إذا ما اضطُرُّوا إلى مجابهة الحدث أو الوقوف لصدّ آثاره. إن أغلب الناس فى مثل هذه الحالات – وأستطيع القول وكأنّ غريزة البقاء فى الحياة قد علتْ رؤوسهم – يأخذون الموقف ويتعاملون معه على أنه نوع من الكذب الجميل المقبول الذى يقبل الموقف بتردُّد وأسى؛ لأنه هو السلاح الأوحد ضد وحشية

الحياة. لكن هناك بعضًا من شخصيات شو - من بين نماذجه العديدة الجديدة - يرفُض ويُنكر هذا الكذب الجميل والمُتجّمل الملتحف بالرومانتيكية الفارغة. هُم يرون تصرفاتهم الخاصة وتصرفات الآخرين أمامهم مثل الزُنبرك SPRING ينطلق ثم يعود على نحو ارتدادى، وهكذا العلاقات والتصرفات. فوجهات نظرهم تشتمل على التناقض الظاهرى، نظراتهم تناقضية ظاهرية؛ لكنهم ينعتون الآخرين ويصفونهم بغريبى الأطوار المتشائمين الكلبيّين، لأنّ توصيفهم وملاحظاتهم عليهم ليست جادة فقط، لكن لأنّ وجودهم المكشوف والمُنعزل يُعرّى أوضاعهم الجميلة. مع أنّ هؤلاء الناس ليسوا متشائمين ولا ساخرين مُتهكّمين، لكن يبدو أنّ توصيف الكلمة غير دقيق.. على كُلٍّ فإنّ المواطنين أصحاب المواطنة هُم أناس يعرفون القيم الحقيقية ويُقدرونها، كما يعرفون الخداع وأساليبه، كما يعرفون أنّ الحُلم ليس هو الحقيقة، وإنما هو دِقّة الحقائق وصحيحها، لكن لمّا كانوا لا يجدون مكانًا - رغم تمنياتهم - غير المكان الذى استقروا عنده فقد بقُوا على حالتهم هذه. لكن خاصية شعرية تحوط هذه النماذج الجديدة من كل جانب وتجعلهم ليسوا بمواطنين برجوازيين صغار. فى مشيتهم ذهابًا وإيابًا تُحسّ بإيقاع قوى وثابت، وتشعر بجمال قوامهم الرياضى المفتول، وأصواتهم واضحة لها رنين الأجراس. شيء ما يظهـــر لامعًا بالنقاء والوضوح. تؤثر شخصياتهم فور انجذابهم وتلامسهم مع الآخرين كما لو كانوا ضياءً وشعاعا كأشعة الشمس الصافية تُشرق على كهف مُظلم الأرجاء؛ كما لو كانوا يُجدّدون هواء حجرة أُغلقت نوافذها منذ زمن طويل فحبست هواءً فاسدا فى داخلها. هذه الصراحة الروحية واللا خداع الذات يَجلبونهما معهم للآخرين شيء آخر يختلفان اختلافا

جذريا عن الرومانتيكيين المخدوعين.. إنه العلاج، والدواء، والرعاية الروحية، لكنه دواء يُدمّر كل ما هو خسارة وأذى. هُم شخصيات نشطة خاصةً عندما تظهر على شخصيات المسرحية، سريعى الخطْو، نضارة يفوح منها عطر الصدق والإخلاص، يتحركون كالفراشات فى سهولة ويُسر، دائمًا يفعلون شيئًا طيبا فى تحركاتهم، شيئًا نافعا للشخصيات الأخرى. هُم أصحاب فَهْمٍ وإدراك دون أن تقف أمامهم عراقيل تؤخر مسيرتهم النشطة الفعّالة. نظراتهم ورؤاهم حيّة مُتناسقة الأجزاء بوصفها نظامًا مُتكاملا. هذا الشعر المدينى والعالمى فى الوقت نفسه لم يكن مصادفة، فالإنسان الإنجليزى والشاعر المُلهم هو أول من قرض الشعر فى العصر الحديث.

تدفع الغريزة النسوية إلى تصرفات وأحداث، ومشاعر أنثوية خاصة بجنسهن.. هكذا يفكر الرجال بهذه الصورة، قد يكون ذلك بسبب زيادة تعداد النساء عن الرجال. غرائز النساء أكثر استشعارا وقوة، أما نظراتهن فليست لها من الأهمية مكان ملحوظ. أما الرجل الذى يظهر فى المسرحيات فهو أعظم قيمة من المرأة. فـيــفـــى وارّن هى النموذج الأول لهذه النوعية من النساء.. بداخلها كثير من التعاليم والتعليمية، وهى إنتلكتوالية فى أحد جوانب شخصيتها، فهدفُها فى الحياة هو التخلص من كثير من مباهجها، اقتداءً بالعاملة (الشغّالة) المستقلة بعيشتها وحياتها فضلاً عن كرامتها. فى مسرحية (كانديدا) تظهر عبقرية المرأة، فخوف كل جميلة من شاب يتحرك أمامها مختالاً بنفسه فى أوضاع ووقفات، يجعلها سرعان ما تُحس بحقيقته.. بل وأكثر من ذلك، إنها تفهم وتعى على الفور وفى التو بماذا ترُدّ على الرجل، بما يُهمُّه ويرنو إليه، وفى خط مستقيم وردود أكثر استقامة وثقة، وفى براعة

نادرة، وبلغة الشعر الراقية تستطيع المرأة العبقرية – التى تمثل نموذج عصرها – تفهُّمَ النوايا والتعامل مع كل موقف بما يُناسبه من تصرفات. كل بطلات شو على هذه الصورة من الذكاء الإرادى؛ فهُنّ يصلن عادة إلى ما تُرِدْن. يلعبن – بالشعر – بمشاعر الرجال كما يلعب القط مع الفأر، إلا أن حصيلة الرجال الشعرية تتفوق على حصيلتهن. هكذا يخسر لوكا **LUKA** خادم الميجور المتعجرف سارانوف **SZARANOV** فى مسرحية (الإنسان والسلاح **ARMS AND THE MAN**)، وتُرعب ڤيوليت **VIOLET** حماها روبنسون **ROBINSON** والد زوجها المليونير الأمريكى العصامى إثْرَ حديثٍ معه لا يتجاوز بضع دقائق قليلة. أما عن حديثها مع زوجها فحدّثْ ولا حرج.. هكذا تتصرف لعبًا أنّا وايتفيلد **ANNA WHITFIELD** مع شابيْن لتختار من بينهما ما استقرتَ على الإمساك به لنفسها (فى مسرحية الإنسان والسوبرمان). من هذه الحقائق يتضح أنّ الصراع ليس متكافئًا؛ فسارانوف رجل غبى، وڤيوليت وأنّا شابة فقدَت الضمير والعقل معًا. لكن ليدى سيسيلى **LADY CICELY** فى مسرحية (عودة الكابتن براسبوند **CAPTAIN BRASSBOUND'S CONVERSION**) لا يتوافر فى شخصيتها عُنف أو سوء نية.. كل ما هنالك أنها لا تريد أن تُلقى بنفسها فى غرام رجال آخرين، غير أنّ كل ما يحدث لها من تصرفات يؤكد رغبتها فيه. المطلوب هو الحديث.. والحديث فقط مع الرجال، فقط يجب البدء بأن الرجل جميل، وهادئ ووقور، وعلى مستوى عالٍ لائق، وبعدها فكل ما يحدث وسيحدث مستقبلاً، هو ما تريده المرأة. هى دائمًا التى تطلب، كما تطلب الطفلة الصغيرة شيئًا من أمها، ودائما تُصرّ على تحقيق مطالبها لأنها تعتبر أن ما

تقوله أو تطلبه هو عيْن الصواب. خُطط انتقام دموى، واتهامات بالقتل الوحشى تخضع لكبريائها وتُرتكب من أجل غرورها. أمور عجيبة وغريبة تجرى فى كل مكان تحلّ به المرأة.. الجنس الناعم! أحداث مشابهة أخرى تجرى لشخصية چينيفر **JENNIFER** فى مسرحية (ورطةُ الطبيب **THE DOCTOR'S DILEMMA**)، وشبيهاتها من أحداث لفتاة صبية - سيلـڤـيا كراڤن **SYLVIA CRAVEN** فى مسرحية (زير النساء) - شخصية دوللى كلاندون **DOLLY CLANDON** فى مسرحية (صعوبةٌ أن تعرف كل شىء **YOU NEVER CAN TELL**) شخصية متكررة فى عدة مسرحيات عند شو بكل ما فيها من نضارة، وسذاجة، وطفولة صاخبة فى مقابل سلوك ينمّ عن أوضاع مُتكلّفة وتظاهرٍ بالعنجهية والترفُّع.

فى مسرح شو الرجال يَبْدون هم الأكثر فى استعمال التكلّفات والأوضاع المتكلّفة - غير الطبِيعية، أما الرجال الألمعيون مُتقّدو الذكاء فهُم قليلو الأوضاع والتكلّف (من وجهة نظر شو)، وكذلك النساء. لكن هناك من بين الرجال الأذكياء من يرفع المرأة إلى درجته ومستواه مع أن مثل هذه الشخصيات نادرة. الكابتن بلانتشلى **CAPTAIN BLUNTSCHLI** هو واحد من الشخصيات فى مسرحية (الإنسان والسلاح)، ابنُ صاحب أحد الفنادق السويسرية، جندى محترف يعرف أسرار مهنته جيدا، يعرف كجندى فى سلاح المدفعية أنْ لن يحدث شىء ما أو ضرر ما دام مُسدسه مملوءًا ومُعبأً بالطلقات؛ لأن كل شىء سيكون خاسرًا إذا ما اقتضى الأمر استعمال المسدس؛ لذلك يملأ المسدس بالشيكولاتة بدلاً من الرصاصات. فى إحدى المرّات وهو يزاول عمله - ومصادفة - تخرج الشيكولاتة بدلاً من

الرصاص، يرتعد خوفًا، ويُعاقب بالوقف عن العمل ثلاثة أشهر. يُهرع إلى حجرة فتاة من أعدائه ليكسب قلبها. تدور الحادثة برأسه وخياله.. ماذا لو أعدّت الفتاة بندقيتها لتُوجهها صوب رأسه؟ لكن أكبر الأحداث، فى هذا السياق بين الرجال، حادثة يوليوس قيصر فى مسرحية (صعوبةً أن تعرف كل شيء).. فالنادل لا يتعامل مع الأوضاع والتكلُّف، فهو شخص وديع بسيط ذو وجه صبوح يعرف الناس ويتعرّف عليهم من طلعتهم بخبرته فى العمل (يشبه شكسبير فى سلوكياته إلى حد كبير، كما فيه شبه من دوللى كلاندون الذى يُطلَق عليه اسم وليام **WILLIAM**). يتعرض النادل لموقف حرج. يذهب إلى حفل خطوبة ليخدم فيه، يذهب ويجيء حاملا الطعام والشراب متطلعا إلى ضيوف الحفل المدعوين كواحد من السيكولوجيين ورجال علم النفس. نظرا لذكائه وخبرته فهو دائمًا المدعو للخدمة فى مثل هذه المناسبات، لكن قيصر يتمسك على الدوام بالأوضاع والتكلّف، النادل يعرف ذلك عنه، ولا يكشف عن معرفته وأوضاعه. إذا طلب من النادل شيئًا فإن ردّ الفعل سرعان ما يظهر على النادل؛ ثم إن الناس تستعمل التكلّف عادة فى حياتها، والأوضاع لازمة للاستعمال الحياتى، وحينها نكتشف البيئة التى أتوْا منها. يُطلِق قيصر سراح أسراه المصريين فى عظمة مُتكلّفة، ليس من أجل عيونهم، لكن أعدادهم كبيرة وليس لديه جنود تكفى لحراستهم؛ لأنّ كل أسير يكون فى عُهدة وحراسة جنديين، وليس لدى قيصر هذا العدد الكافى من جنوده. يأمر قيصر أعداءه بإطفاء الحريق الذى شبّ فى المكتبة حتى يكسب نقطة لصالحه وصالح فعلته؛ مع أنه كان السبب فى الحريق بعد هجومه العسكرى. أتاح لجنوده كل شيء حتى يعرف نواياهم فى حالة الانتصار. كان رحيمًا بهم

كرحمة الإنسان بالحيوان؛ لكن قلبه لم يكن قريبًا من أحدٍ منهم، إذ كان بعيدًا عن قلوب جنوده لأنه كان وجدانيًا أسير ذاته التى يختبئُ فيها. فى مقابل تفهّمه للأمور على النحو الذى تُظهره تصرفاته، كان على العكس (من داخله على الأقل). ففى مقابل تواضعه وابتساماته، كان على الجانب الآخر، المكْر، ورداءة الأخلاق، والفساد، والتآمر والخداع. يعود قيصر مع نفسه إلى ذكريات شبابه.. يخجل من الزمن ومن نفسه حين جهّز ڤرسينجيتوريكس VERCINGETORIX لقتل غريمه بومبيوس POMPEIUS، أما الآن فهو يصل إلى تضحية صغيرة تُحقق له تآمره وخداعاته. يحمل على الدوام إكليلاً صغيرًا من الورود حول رأسه حتى لا تظهر صلعة الرأس، يغطيها، كما يحاول أن يُغطى ماضيه، كان دائم الغضب إذا ما ذكّره أحد بعصره وشبابه.

إذن، الآخرون يستعملون الأوضاع (البوزات)؛ لكن غالبيتهم يستعملونها دون وعى. كلمات جميلة تخرج من أفواههم، وتحركات رائعة مُبهجة. أفكار طيبة وأحاسيس رقيقة. يتناولون كأس السعادة منهم لأنها هى التى تصنع الحياة الحقيقية الجميلة، فبدون الجمال لا مكان للسعادة هنا أو هناك ولن ترى البشرية شيئًا من عناصر الجمال والبهجة. كل أحداث هذه الشخصيات (عند شو أُذكّر بذلك) شخصيات مُطلقة فى آرائها، لكن المطلقات أحيانًا تكون غير مطلوبة أو هى ليست فى مكانها الصحيح. هناك فى النصوص المسرحية كلمات أو عبارات أساسيـــة لتُغطى موقفا لشخصية ما حتى لا يكتشـــف الجمهور ماذا تعمل وماذا تفعل هذه الشخصية. من بين هذه الشخصيات (سارانوف) شخصية غبية وعلى عكس التعليمات لهذا الضابط الميجور يقود جماعة من الفرسان ضد فوهات المدافع. إذا نجحت قذيفة واحدة من المدفعية

فلن تُبقى ولن تذر؛ لأنها ستقتل كل جنوده من كتيبة الفرسان، لكن من حسنُ الحظ أن تفرُغ المدفعية من الذخيرة ويهرب جميع جنودها تاركين ساحة المعركة، ويخسر رجالِ المدفعية المعركة، ويبقى الغبى سارانوف - حسْب أحاسيسه - بطلا قوميا لبلاده، طبعا فى نظر الآخرين. عداء شو هنا ضد الأوضاع (البوزات) والوقفات المُتكلَّفة هو عداء اجتماعى. أما عند إبسن فكانت شخصيته هيولمار نموذجا للشخصية الإبسنية، شخصية عامة ولا غير. عند شو يبدو التكلّف عاطفيا **SENTAMINTAL**، وخاصية من خصائص أفراد الطبقة الوسطى - البرجوازيين الصغار، حيث فوضى الأحاسيس، وعدم معرفة كبيرة بالعالم وأحواله، وخبرة صغيرة بل وغاية فى الصغر تحترم الأحاسيس فى عاطفية عالية وتُقدّرها حق قدرها وزيادة. وإمعانًا فى الارتقاع بشخصيات الطبقة الوسطى هذه من الضيق والفوضى التى تُعانى منها أحاسيسهم الجياشة، فإن رومانتيكية الأحاسيس الشاذة الغريبة لا توجد - ولا مرةً - فى هذا السياق. عندما أراد شو فى مسرحية (الإنسان والسوبرمان) إبراز شخصية الشيطان تعبيرًا عن الجانب المضيء فيها من العاطفية، والرومانتيكية وعادات الطبقة الوسطى من جماليات وتواضع، رغم ما فى الشخصية من شيطانية؛ فقد كان بناء الشخصية يُعلى من قيم هذه الطبقة بكل تأكيد. على جانب آخر هناك مواقف مُتضادة أخرى، مثل شخصية الجنرال بونابرت (فى مسرحية رجل الأقدار **THE MAN OF DESTINY** - ١٨٩٥) الذى يَقبل على مضض السفر لقيادة معركة بعيدة فى إيطاليا، حتى لا يطلّع على خبايا چوزيفين **JOSEPHINE**، وباراس **BARRAS**، والتى تُثير ضِحكًا ساخرًا فى الكوميديا اللامعة. مثل هذه الشخصيات تمتلئ بالذكاء

وترى بعيونها اليقظة الآخرين الذين يغوصون فى حركات وإيماءات التكلّف دون أن ينظروا – ولو لحظة واحدة – إلى أنفسهم وأشكالهم وسط هذا التكلف الزائف.

لا تقبل الحياة هذه الصور من المواقف؛ فالأذكياء مثل بونابرت يستطيعون الهروب من هذه المواقف حتى لا ينكشف أمرُهم. حياة كابتن براسبوند عبارة عن خطة انتقام رومانتيكية تطرح موضوعًا دراميًا. يقف أمام هدفه الذى خطّط له. ومن بعض ملاحظات للسيدة سيسيلى ينهار كل البُنيان وتهَدم الخطط (إياّها)، تفضح السيدة كل شيء عن حياة سارانوف وبطولته الزائفة. شخصية موريل MORREL – (فى مسرحية كانديدا) شخصية مثالية، تُطنطن بلسانها فى كلمات فارغة عن الدعاية الاشتراكية، تتكسر معها السيدة وارّن؛ لأنها تُفكر وتُحس الأمور والمواقف بطريقة أخرى، كما عاشتها فى بيت الدعارة، بعدها يسقط الحجاب والستار الذى يُغطى كل الأكاذيب الغبية التى تدور فيها العسكرية الإنجليزية وتسلُّطاتها العدوانية (فى مسرحية مُريد الشيطان)... إلخ.

عند شو، نجد على الدوام الهدف التربوى. من وجهة نظره هذا هو الذى يبقى فى الحياة إلى مدى بعيد. هدف بالاستطاعة النظر إليه، أيًا كان وكيفما كان. لم تقصد فيفى وارّن الاغتراب عن أمها؛ لأنها تعرف ماضيها المُخزى، لكن لأنها عاشت وسط هذا الفساد لمدة طويلة دون حراك آمل، ولأنها أيضًا تعتقد فى حياة أخرى. هكذا الحياة فى بساطتها عند شو، لا مناص من الاعتقاد فى حب الأخلاقيات وتقديسها (أو فلا حُب ولا احترام

للعقيدة). من الزاوية الفنية فإلقاء الضـــوء على هذه الرؤية لا يفيد كثيرًا ولا يعنى مغزًى مُعينًا، لأنه لا يزيد – فنيًا – عن كونه نموذجًا لحياة قديمة. تأتى الحياة بتصوير شو لها أكثر تعقيدًا، لأنها تكشف الأوضاع (البوزات) وتُعريها، وماذا يساوى العقل، وإلى ماذا، وإلى أين سيصل؟ تساؤلات كثيرة تحوم حول هذه الظواهر. فبلانتشيلى، وسيسيلى، وكانديدا تصلْنَ إلى ما تريده كل منهن، ويقف فى المواجهة لإراداتهن فالنتين **VALENTIN** مُطوقا إياهن بمطالب عديدة لا يستطعنَ تلبيتها أو الإجابة عنها، كما فى الحوار النسائى عند جلوريا كلاندون (صعوبةُ أن تعرف كل شىء). وعبثا يعرف چون تانّر **JOHN TANNER** مقاصد أنّا وايتفيلد ونواياها، وعبثا يهرب من أمام السيارة (الأوتوموبيل **AUTOMOBIL**)؛ فلم يكن باستطاعته الهروب من مصيره – كان لا بد له من اتخاذها زوجة. كذلك شخصية بورجونى **BURGOYNE** فى مُعسكر المُخيِّم (فى مُريد الشيطان) عبثا يرى أنّ الساسة وهى تقود بالخطأ الحروب الإنجليزية، كل ما يفعله إزاء هذا الموقف أن يتسلى ويُلقى ببعض النكات القوية الساخنة التى تُروى عن الأغبياء المنفعلين غضبًا من موقف الساسة الكبار. وفى النهاية يُصبح هو نفسه عاجزًا عن إيجاد الحلول، شأنه شأن بقية الأغبياء من حوله.. ثم، شخصية لارى دويل **LARRY DOYLE** فى مسرحية (جزيرة چون بلْ الأخرى **JOHN BULL'S OTHER ISLAND**) شخصية تحسب حساب كل شىء، يرى الأشياء والأحداث من بُعد، لكنّ ما يُريد فعله أو الوصول إليه يعجز عنه، ويقوم به صديقه تُوم برودبنت **TOM BROADBENT** عندما يُلقى مقالاً غبيًا نيابة

عنه أمام الجماهير. بعض الأذكياء؛ باستطاعتهم الارتقاء إلى الأعلى أحيانًا فى الحياة. لكنه ليس من بين هؤلاء الأذكياء. ليس لأنه لن يصل قط إلى هدفه، فحتى لو تم له هذا الوصول، فإن الهدف سوف يكون هو المسيطر وليس هو، لأنه أراد أن يكون مستقلاً وبلا اتصال أو علاقة مع الآخر، تمامًا مثل المليونير الذى تَحرك فى حياته إلى اتصال متواضع، لكنه على الأقل كان تقدُمًا أسرع من ذى قبل؛ فهو الآن يعرف معنى السلطة والسيطرة (فى الميجور باربـــارا). يصل الذكـــاء أحيانًا فى غالبه ليستقر بين خصائـــص الشخصية عند كل إنسان. لكن من النادر من يعلو عليه بين البشر. لا يمثل ذلك أى تراجيديا لشو، بل على العكس فهذا هو المفتاح الذى يَلِجُ به شو إلى الصراع التراجيدى. وهذه هى الحادثة الأولى التى تعلو فيها سلطة الأعمال وقوتها على التمجيد والافتخار وإطلاق مواضع الاعتزاز على الإنسان.. هُنا جانب إيجابى يقف فى مواجهةٍ مع الرومانتيكية وانتصارات صراعاتها.

إن النظرة الاشتراكية، ولمقاومة الشخصية الفردية عند الإنسان هى فى تبنّيه واختياره قرارًا لنموذج الأحاسيس الاشتراكية وإيقاعات الحياة بلباسها الاشتراكى. إن أكبر قياس لهذه الأحاسيس والإيقاعات نراه واضحًا عند إبسن فى شخصية (براند) عندما نظر ثم تكلم باستياء وازدراء عن أن الإنسان قادر على احتمال أى شيء والوصول إليه وإلى مرماه، ويكفيه هذا، مُكتفيا بما حققه وغير آمل فى المزيد. إبسن الذى يتمحور أبطاله فى مركزية دقيقة تكشف عن البرجوازى الصغير – مُواطن الطبقة الوسطى حتى وصل البطل إلى الأنويّة والغرور الرمادى الباهت، فى مواجهة مع "الأبطال الأنويين". هنا

يصل البطل إلى أقصى إمكانات الحياة عند هذه النقطة وهو ما يعنى، فى الاتجاهات، الشرعية وسريان المفعول **VALIDITY** فى درجته القصوى. بطاقة أو تصريح مرور كاملة للأشياء وللأعمال لتكون فى خدمة التعبير، ولتصل إلى الشخصية وفى تضاد مع القُوى الضاغطة التى تضـــادت قبلا وواجهت نضال وكفاح دون كيخوته.

وهكذا، وعلى هذه الصورة فلا توجد تراجيديا بالمرّة. فمصير ليدى سيسيلى حائر فى مواجهتها، وحيث هى فلا توجد تراجيديا، وحتى إذا وجدت فإنها تكون قد احترقت من قبل ولم يبق إلا رمادُها.. ولا يبقى الآن إلا (الفارْس) الهزلى فى سعى سارانوف إلى سلاح الفرسان. كما أنّ موت الفنان المصورّ التشكيلى ليس فيه شىء من التراجيديا (فى ورطة الطبيب)، لكن قيصر... نعرف، أنه لَقِى حتفْه فى روما حيث مات مقتولاً. شو فى مسرحيته الدرامية قيصر؟. وكليوباترا" التى تعتمد على أبيزود – قصة مصرية، خاصة أنها تُلقى الضوء على فترة مهمة من حياة الشخصية المصرية – الفرعونية كليوباترا.. كليوباترا السابعة، ومع ذلك فلم يُسبب انتحارها عام (٣٠) قبل الميلاد (فى مسرحية شو) أى تأثيرات تراجيدية في روما. هنا يجب الإحساس بأن قيصر قد تكلم وتشاور فى السابق مع بروتس وكاسيوس، وكان باستطاعته أن يكسب وُدّهُما بدلاً من خطة جهّزاها للقضاء عليه؛ إذ كان باستطاعته الإقلاع عن خطتهما، وتكلّفاتهما (وبوزاتهما) فى الوصول إلى سدة الحُكم والسلطة.. لكن شو – فى الموقف نفسه – ينسحب راجعا من أمام التراجيديا فى الوقت المناسب من المسرحية، وبذلك لا يسمح للصورة

التراجيدية ولا لظلالها بأن تترك أى أثر تراجيدى، ثم أيضًا فى مسرحية (مُريد الشيطان)؛ فالحادثة الوحيدة فيها أن بطلها تراجيدى الطابع، ريتشارد ددجون RICHARD DUDGEON شخصية تسيطر عليها غرائزها فى كل لحظة، تُملي عليه كل تصرفاته حتى لتصل به إلى التضحية بنفسه من أجل رجل غريب لا يعرفه، آمال ريتشارد ددجون قوية متّقدة، شخصية غاية فى البساطة لا تعرف للتكلّف طريقًا، بما لا يمكن الحُكم عليه بأنه رجل يزرع الألغام أو أنه من مُطلقى الشائعات السيئة. كل تضحياته ومتتابعاتها وثانوية أحداثها وخطوطها الكوميدية لا تفيد كثيرًا فى المسرحية. وسط اعتراضات تحمل وجهة نظره (على خشبة المسرح) وهى اعتراضات حقيقية ومنطقية أيضًا، يعفى شاعره من الشنق على شجرة يتدلى منها حبل غليظ. كل هذه المظاهر هى مظاهر خارجية، وفى النهاية تفضح خشبة المسرح ترداداته الداخلية، فهو يعترف بأنّ هذه الحادثة لم تستطع أن تُجرّد التراجيدية أو تسلبُها من الداخل. عادة الجدال والمناظرة يتراجع عنها شو ليقف مواجهًا لهدفه، فنظرته الأخلاقية لا تسمح له بإخفاء العناصر أو الخطوط التراجيدية فى بعض الأعمال الدرامية كيفما جاءت. هنا تتقابل كل أحاسيس حياته معترضة عليه هو نفسه. ومع ذلك فالنتيجة: هذه المعانى وهذا الإحساس، وهذا الشعور الغامض، ترمّز الحياة. لا يرغب (شو) فى أن يرى آخرين وقد جرّتهم الحياة إلى مواقف لا يريدونها ولا يرغبون فى رؤيتها، وهكذا فإن التعبير التقنى التالى والمُتتابع هو: النهاية اللاحقة.. وهى نفسها الهروب من الموقف التراجيدى. من زاوية التقنية يبقى غياب عنصر واحد، هو المصادفة، فبمساعدة هذه المصادفة تتفكّك الشفرة وتسترخى الأسباب، ولا تبقى منهمـا

إلا الأعراض والأمارات **SYMPTOM** التى تعرض نموذجًا ليس تراجيديا، ولا شىء يصبح قابلاً للتغيير بعد ذلك، لأنّ مبادئ الدراما تبقى على حالها دون أى تغييرات.

لكن هذه الحال تبقى رهينة ببعض الدرامات وليس بكل الدرامات، بل ولعل الموقف سيُصبح أكثر تعقيدًا عند المسرحيات التى تفتقر إلى عدمية الشكل. يتساوى هذا النوع من الدرامات (عديمة الشكل) مع بقية الدرامات الأخرى من ناحية التقنية، إن لم يكن على قُرب منها فى غالب الأحوال؛ فهى درامات سهلة، غير مرتبطة بإحكام، فضفاضة وتسمح لتأويلات مختلفة.. مُشيّدة على نحو متخلّف وغير متطور، وكأن الديالوج - فى اعتبارها - هو كل شىء. فى كل من هذين النوعين كان شو مضطرًا إلى التّماسّ مع الطبيعية. جاءت ديالوجاته إلى نهاياتها على نقيض مع النموذج الروحى - أحيانًا يقف إلى جانبه، أما الروح - أو الداخل النفسى فقد تجسّد فى الإنسان - فى الشخصية المسرحية التى تتعهد الحوار وتُلقى به على جماهير النظّارة، وتساعد المواقف فى ميلاد الفَهْم والمُلحة والفُكاهة لتُخضعها إلى نموذج الأسلبة. بالنسبة للتركيب العضوى - التصميم الدرامى؛ فقد تصالح مع الطبيعية، لكنه لم يعتن كثيرًا فى واقع الأمر بالهزل والفارْس، لكن الضعف فى التكوين - والتصميم للدراما يأتى فى متتالياته بعدمية الشكل.. شو لا يعترف بمصطلح (الدرامية) فهو يرى ويعتنق (الدراما الضد - **ANTIDRAMA**)؛ ومع ذلك فهو يُعبر عن أحاسيسه فى شكل درامى. كان عليه أن يُعلن عن حدّة تنافر الأصوات، وعن التنافر الآخر الذى يكتسح الشكل بتنافر مضاد هو الآخر.. فإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن

مسرحيات شو الأولى تُعتبر جيدة من ناحية التقنية، لكن تطورها بعد ذلك، ونظرتها ومسارها يُمزق الشكل تمزيقًا. هناك فترة انتقال فى أعماله وإنتاجه، بين تأليفه لمسرحيات تقع بين كتابته لمسرحية كانديدا، وتمتد إلى مسرحية قيصر حتى الفترة الكوميدية، عندما كان يحاول تعويض الحياة الاقتصادية لبنى وطنه. أما فى المرحلة المتأخرة – من كتاباته – فإن عدمية الشكل فى الدرامات ازدادت واستأسدت وسيطرت بلا منازع، حتى وصل الأمر به إلى تفكيك خداعات الحياة عند الشخصيات التى يُبدعها، والآن تبقى شخصية قوية مسيطرة فى مسرحية، وأخرى فى مسرحية أخرى، كما بقيت المناظرات وإلى جانبها استمر الجدال الذى هو إحدى سمات التطور فى الدراما.

تبرز النظرة الحادة عند شو فى الشخصية غير الدرامية، والشخصية غير التراجيدية. هذا الإنسان الذى لا يمكن – بأى حال من الأحوال – التصادم أو التّماسّ أو الاقتراب من مفهوم التراجيديا، لكنه أيضًا الإنسان فى حاضره وحضوره، والذى لا يمكن أن يكون مصيره تراجيديا. كان ماترلنك "حكيما"، لكن شو يصبح أكثر مباشرة وأكثر واقعية من ماترلنك، خاصة وهو يضع براديكالية كاملة إنسانه الجديد فى نقطة المركز فى الدرامات. المحتَوى الدرامى – أو المضمون الدرامى مناسب ما لصبّه داخل إطار الدرامية فى قوة حتى يُتيح له الفُرصة للانزلاق ناحية الموقف التراجيدى، وحتى يفرز الموقف إنسانًا – وشخصية مسرحية جديدة تخضع لوجودها داخل الدراما فى اللحظات الأخيرة منها. لكن الموقف الدرامى يتّخذ ويستهلّ طريقا آخر على عكس الاتجاه. وهو لا يأخذ ويصطحب معه قصص الشخصيات وأحداثها، لكنه يُلوّن الأحداث مُكسبًا إياها الصراع التراجيدى أيضًا. إذ عندما يبدو أنّ

الشخصية قد أعلنت عن كل حياتها، فإنها تفقد فى الوقت نفسه معناها ومغزاها، وبذلك تتحول كل موضوعية إلى الخلف.. إلى الأبيزود. تمرّ الشخصية عبر قنوات عدة فى الدراما، ناحية المغامرة التى هى أبيزود تظل على حالها نفسه. فالدراما نفسها ما هى إلا أبيزود – قصة فى واقع الحال: وسواء كانت مغامرة واحدة أو عدة مغامرات فهى غريبة ومُسلية ومُبهجة فى ظهورها على المسرح. وحتى تظهر وسط البراعة فعليها أن تُشرك معها الإنتلكتوالية (الفَهْم والإدراك) وقصة أو حكاية تراجيدية هى أحاسيس ونبضات، لكنها متقابلة متضادة مع بعضها على شكل مسابقة العدْو، تضاد ديناميكى يُحسن التعبيــر عن التسابق. وهنا، هذا الإحساس الذى يُنهى التراجيدية هو الإقناع ذاته؛ ومع ذلك فإن الوهج الناتج عن الفَهْم والإدراك يلحظ خطًا تراجيديًا رفيعا يزحف ناحية المسرحية، لكنه ما يلبث أن يختفى. بعدها تتضح الرؤيا من جديد، فكل شىء واضح ومرئى، وفى النور المتوهج فى مواجهة كل إخفاق. ويتبقى دور التأثير، وهو ما يمكن الوصول إلى مشارفه عبْر الإنتلكتوالية وحدها للخطو سريعًا نحو التطوير. بعدها يمكن فحص وجهات النظر مرة ثانية اطمئنانا عليها من التحوير، وكذا الشخصيات المسرحية، والنزعات والرغبات والنوايا تأكيدا لصحتها وملاءمتها؛ ذلك لأنّ كل نشاطات الفَهْم والإدراك يجرى التعبير عنها معًا وهى عمومية شاملة، جنبًا إلى جــنب مع تثبيت النظــر وتوجيهه ناحية الشخصيــة – وكل الشخصيات. أما عن العمومية الشاملة فإنها لا تُحوّل ولا تضع الشخصية فى موقف الرمز لكنها تُحمّله واجبات وواجبات لتكون الشخصية نموذجا أصيلا فى ساحة المسرحية، والدراما معًا. إن نموذج دياليكتيكية العزم يشتد ويقوى

أكثر فأكثر كلما اتجه إلى التطور حتى ليقترب من ديالوجات ومحاورات أفلاطون التاريخية، فى البداية لا تتسلم الحياة الجديدة للدراما شكلاً كافيا ملائما للمراد، ثم تأتى المفاجأة بالتغيير الكاسح ذى اللفتات المهاجمة تحمل معها تأثيرات الإحساس الجروتسكى لتوقظ التعبيرات وتُنبهها أكثر فأكثر. وكلما تطورت المعرفة وازدادت الأحاسيس تطورا ورُقيًا، انخفض مُعدل التعبيرات الحسيّة للشخصية ناحية المصير. بداية - فى هذه الحالة - تُدمَّر الدراما، ثم تُدمَّر الشخصيات رويدًا رويدًا، لأنّ منظور الدراما **PERSPECTIVE** فى رؤيته وإدراكه لا يعطى حياةً لأحد، لكنه ينظر بعد ذلك فى نظرة الكون. آخر مسرحيات (شو) تبقى عند هذهِ الحدود تطرح الأحاسيس المتضافرة طوْعًا واختيارًا مع أحاسيس خشبة المسرح؛ لتؤكد فى الوقت نفسه اختفاء العقبات والمُعضلات والمشكلات. ولتُصبح النظرة الدرامية نشطة وذات فعالية مؤكدة.. وسط قوة الفعالية. أما فيما يختص بالشكل، فالنظرة لا تتغير ولا تتمحور، ولا الشكل هو الآخر لتعارضه مع النظرة الثابتة، على اعتبار كفاية التعبير وتماميته وتكامله. والنتيجة: رفض الشكل وإنكاره تمامًا.

الكتاب السادس
الموقف المعاصر

الفصل الرابع عشر

اتجاهٌ صوب الدراما الكبيرة

لكل أدب درامى "اتجاه" تمّ الإعداد له على مرّ التاريخ، بالبدء ناحية هذا الاتجاه. ظلّ الأمل قائمًا لعدة سنوات لإعداد الاتجاه العصرى الحديث ناحية طريق الدراما الحقيقية الكبيرة، وانتهاءً من فترة مُخيبّة للرجاء. وسرعان ما حلّت فترة تاريخية، وبعدها توالى الفهُم والإدراك لهذا الاتجاه. لعل تأثير ماترلنك كان آخر "اتجاهات" هذه الفترة التى سادت قبلاً والتى امتلأت بتيارات واتجاهات مرّت بسرعة البرق، وكلها اتجاهات تركت شكوكًا وظنونًا عند الإنسان والبشرية عامة. فاشتعال المشكلات من طرف واحد والبحث عن طرفها الآخر لم يَخلّف تراكمًا ولم يترك ذخيرة مُختزنة كوسائل تعبير، لكنه ساعد وعمّق من الكشف عن هذه المشكلات فى صورة واضحة ومرئية، وجعل هذا الكشف مسئولية للتّماسّ معها ووضع اليد ظاهرة عليها .. يُمكن ذلك، لكن يمكن أيضًا ألا نكون قد نظرنا إلى الاتجاه المُسيطر فى الأدب الدرامى، وبذلك نكون قد بحثنا عن طرق وحلول مختلفة عن الأساليب وخصائصها، باعتبارها قريبة من نظرتنا ومن فكرة البحث ذاتها. إنّ كل مسافة أو بُعدٍ يُضعف من الخطوط والصور والمميزات الذاتية؛ ولذلك يسعى الناس إلى الاقتراب من بعضهم فى الآراء والنظرات حتى يُكوّنوا جماعات

تحمل نظرة واحدة تُعبّر عنهم تعبيرًا واحدًا. هذه النظرة بكل ما فى المصطلح (المرئى المنظور VISIBLE) من معنًى كانت ضد رؤية الكُتّاب الدراميين المعاصرين الذين كتبوا فى تلك الفترة أعمالاً سيطرت عليها رؤاهم الخاصة الذاتية، فى تضاد مع فكرة الجماعة المتناسقة، على اعتبار رؤيتهم فى الارتقاع والصعود بالأحاسيس الخاصة لكل كاتب عند الجماهير من خلال إنتاجه الدرامى؛ ومع ذلك التضاد حملت نظرة الدراميين الحاجة إلى توحيد كل هذه الذاتيات لإيجاد نوع من التوافق والانسجام أو نظام يربط بينهم وبين بعضهم – طوْعًا واختيارا – من أجل نظرة جيدة واحدة تُعلن وتُبشّر باتجاهاتهم، وقناعاتهم، بغية الوصول – ومعًا – إلى نقطة التطور فى الدراما.

تبدو الاختلافـــات والتضادات الآن ظاهرة عما كانت عليه من قبـــل؛ بل ولعلها أكثر حدّة عن الماضى. فالأصوات أكثر ارتفاعًا وضراوة، وهى مستمرة فى ارتفاعها وازديادها، خاصة بعد الجهود والمحاولات الدعوبة التى مجّدت البطل التراجيدى كعبقرية من عبقريات الدراما، الأمر الذى وضع البطل التراجيدى فى العديد من المآزق، حتى صار البحث اليوم عن الدراما الكبيرة العصرية وبطلها الجديد المأمول. بحثٌ عن أسباب عميقة، تحتمل وجود عُنصرَى الغنائية والملحمية فى عمق هى الأخرى، وأكثر نعومة ودقة وشفافية، إلى جانب حقيقة لا يمكن إغفالها، للتعبير الحقيقى والناجع عن النفس البشرية المعاصرة. كانت الدراما هى الحُلم المُنتظر.. استدعى هذا الأمل المعقود على الدرامـــا أن يتمسك كل كاتب درامـــى معاصر بالإحساس المعاصـــر الحديث تجاه الحياة القائمة، ولاستعمال ذكائه ومعرفته وثقافته لإخضاعها لما يريد إنتاجـــه من درامات، خاصـــة أولئك الكُتّاب الذين لا

يقبلون الجـدال الصحى ويبتعدون كثيرًا فى أعمالهم عن الدراما الجيدة. وهنا أتحدث عن التطور والتطوير الذى ارتبط باسم ماترلنك وهو ما سبق أن أسميتُه تفعيل الأفلاطونية؛ حيث الانتقاء والاختيار لنوع الإنسان وشخصيته ونقاء السريرة والأحاسيس المُرهفة، والشعور بالرقى الثقافى والمعرفى. كل هذه الأنواع الرائعة من الشخصيات الجليلة هى قوام الشخصيات الدرامية الجيدة. لعل محاولات الدرامى الشاب – الذى قضى سريعًا – "والتر كالى" أحد منطلقات التطوير فى هذا المجال، فهو نموذج حى على الانتقال بالدراما إلى مكان أكثر رُقيًا وتأثيرًا فى العصر الحديث؛ لكننى أذكر أيضًا كلاً من هاوبتمان، وشنيتسلر فى أواخر جهودهما نحو التطور نفسه، وكذلك بعض الغنائيين الفرنسيين والمفكريـن فى عالم "الدراما" مثل أندريـه جيد **ANDRÉ GIDE** فى عملـه (فيلوكتيت – **PHILOCTÉTE**). فى هذه الأثناء كانت اللا درامية **NONDRAMA** لا تعنى اتجاهًا واحدًا جديدا، لكنها كانت فى طريقها إلى الظهور والنمو فى الساحة الدرامية. ابتعاد عن منطلق الدراما ومنطقها وأساسها فى أغلب الأحيان، بل وفى تضاد ومواجهة مع (الشكل) فى الدراما وما هو من الأهمية بمكان، فضلاً عن موقف الصراع مع التراجيديا. موقف تميّز بالشدّة والصراع الحاد المرير. هذا الصراع يمكن أن يكون صراعًا معرفيا أو صراعًا لاهوتيًا جداليًا، كما عند برنارد شو، كما قد يكون تحقيقًا للمثالية كـ"الحكمة" فى درامات ماترلنك.. إبداع شخصيات مسرحية تأخذ مكانها فى بؤرة المسرحية (فى المركز) فى تضاد مع كل إمكانات ولمحات تراجيدية، لتُقدم نفسها على هذه الصـورة. ريتشارد دِهمـل **RICHARD DEHMEL** الغنائـى الألمانـى الأشهر أحسن تعبيـرًا عن

كُتّاب الدراما الجدد فـــى هذا الموقف. كتب دراما وحيدة هى (صَديقُ إنسان DER MITMENSCH). كتب فى مقدمة الطبعة الأولى مُنْكِرًا التضارب والتضاد التراجيدى، شخصيات درامية تراجيدية تسعى إلى إعلان رؤية عالم جديد احترامًا لنظرة العالم وتقييمًا للحياة العصرية القائمة. كان من بين المؤيدين المناصرين لهذه النظرة جرهارت هاوبتمان الذى مال بقوة إلى هذا الاتجاه ومعه شنيتسلـــر لتوليد وبسْط جـــو يُزعج طريق التراجيدية ومن بدء محاولاتهـــا وإشعاعاتها ومسيرتها.

وإلى جانب العناصر الدرامية والعناصر التراجيدية، عمل المؤيدون والمناصرون لهذه النظرة وهذا الاتجاه على فهْم وتقدير النظرات المخالفة الأخرى التى ترتبط بالثقافة والمعارف، حتى أصبح الموقف العام حادا إلى درجة قصوى بين الفريقيْن من كُتّاب الدراما. صراع متعدد المظاهر، حتى إنّ كثرته وتعدّد أشكاله قضى على المعارف وبدّد فهمها واستيعابها. تضادان متصارعان أو لِنقُل وجهتان من الرؤية، أضف إلى ذلك التضاد الدرامى القديم الموروث الذى كان لا يزال قائمًا هو الآخر خاصة أنه لم يكُن هناك اتجاه قوى وثابت يمكن أن يفرض نفسه فى مثل هذه الحالة وهذا الموقف.. وأعنى موقف التضاد بين الإغريق وشكسبير، وكل ما استتبعه من نتائج. فالطبيعية، وهذا الموقف الإغريقى – الشكسبيرى، وكل الاتجاهات التى نشأت وترعرعت أو سادت حالة الدراما بكل ما أفرزته من أعماق وحقائق ومشكلات أسلوبية، برزت على السطح. والحق أقول إنّ عدم رضاهم كان طبيعيًا لا غرابة فيه فقد جاءت نظرتهم ورؤيتهم متوافقة مع الأعماق التى استندوا إليها وأخذوا بها، بعد أن تركزّت كل همومهم على فحص المشكلات

التى واجهتْهُم ومحاولات حلولها.. ولأنّ كل اتجاه يضع أمامه – فى المقدمة – الأسئلة والمسائل التقنية لحل المشكلات التى تعلق بالدراما أو الاتجـاه، ولحمايتهما، فإن أصحاب الاتجاه ومريديه يشعرون بالجديد فى اتجاههـم، وبِبُعده عن أى اتجاهات سادت أو تحكّمت فى زمن مضى، فكان من الطبيعى ومن المعقول أيضًا أن يكون رد فِعلهم فى صراعهم يعلن عن علامات رفض أو استنكار. لقد بحثوا عن الأثرى القديم مرة ثانية، ووجدوا فيه شيئًا؛ فكلما تعمقوا وغاصوا فى الدراما – من الزاوية الفنية – كانوا أكثر التصاقا بزمن آخر بعيد، وكانوا فى الوقت نفسه أكثر قُربًا واقترابًا من الحلول الأسلوبية الأثرية القديمة، وليتعلّموها، وليأخذوا نتائجها قضية مُسلّمة لهم ولأعمالهم. لكننا اليوم لسنا فى القرن (١٨) ولا نعيش اللحظات نفسها أو التطورات الماضية حتى نركن إلى أسئلة أو تساؤلات تغلب على معانيها السذاجة أو البدائية والسطحية، كما أنّ الثقة فى الماضى لا تُولّد تطابقًا مع الأحلام والرغبات القديمة التى تغيرت بفعل الزمن وكرّ السنين. الحماس والرغبة هما فى اختلاف تام عن الماضى، والنقد أكثر علمية وشفافية، وليس هناك ما يُعكر الصفو إذا ما نقد آخرون. لم يُكتب نقد عن شكسبير ولا عن أشكاله الدرامية طيلة قرن بأكمله كما يُكتب اليوم – وبحدّة – عن درامات برنارد شو وتولستوى، ومثلما كتب بول إرنست؛ ثم هابل (والذى يُؤثّر اليوم تأثيرًا ضعيفًا على إبسن كما يرى النقاد) وهو أحد أصحاب التيار الشكلى وواحد من أعرق المُجدّدين فى اتجاه التطوير، كان هدفًا عنيفًا لهجوم ناله على دراماته فى العصر الحديث .. فمن ناحية جاء النقد عليه بسبب حيويته وأعماله الغنية بالخبرات والتجارب، فالنقد يُوجّه إليه لأن أعماله الدرامية

ومسرحياته كان من السهل اكتشاف ثيماتها فى سهولة ويُسر، وأنه قدّم التعبير الدرامى واضحًا منظورًا فى غير عناء، كما أفسد التأثير بالأحاسيس الحيوية النشطـــة عند الشخصيـــات المسرحيـــة كما عند (أولنبرج، چوهانز شـــلاف EULENBERG, JOHANNES SCHLAF). ومن ناحية أخرى، فإن تلاميذه الذين تبعوا تعاليمه الفنية والدرامية على طول الخط، كانوا هم الأوائل فى نقده ونقد التعاليم التى تبنّوها قبلاً عندما أحسوا بخطأ النموذج الذى علّمهم إياه، بعد أن اكتشفوا الكيفية الاعتباطية لنظرته للشخصية المسرحية، والمشكلـــة التحكّمية الاستبدادية المطلقة، والرومانتيكية، وكل تجريدية عميقـــة لا تتوافق ولا تتناسب مع العصر. يشرح لوبلنسكى LUBLINSKI فى كتابه (بدايـــة العصرية الحديثة DER AUSGANG DER MODERNE) القصيدة القصصية BALLAD باعتبارها (دراما) مستعملاً تأثيرات رمبرانت(*) REMBRANDT، وهى تأثيرات تُعتبر فنية عالمية من ناحية (الولع INTEREST)، شىء غريب وعجيب لكنه قيمة من قيم التطوير فى الفن، كذلك يتحدث عنه أنصـــاره وتلاميذه.. بول إرنست، ڤيلهلم ڤون شولز، وآخرون غيرهما. تركيب مُكمل الزوايا مثل: ألفييرى، وسوفوكليس، بل وإنهم ليضعون شيللر فى مواجهته على طول الخط. بالنسبة إلى تضاد إبسن معه فإن التضاد شديد للغاية. ومع ذلك فإبسن هو الوحيد اليوم – من بين كُتّاب الدراما – الذى لا يزال تأثيره ممتدا إلى زمننا المعاصر. طبعًا لا أقصد "الشهير" إبسن مؤلف الدرامات الاجتماعية النقدية التى نقد فيها مجتمعه بكل ضراوة، لكن باعتباره آخر شعراء الروح والنفس البشرية والكاشف – دراميًا – لأسرار الحياة وألغازها

(*) (١٦٠٦ – ١٦٦٩) رسّام هولندى، واحدٌ من أساتذة الفن التشكيلى فى العالم كله – المترجم

وأُحجياتها. ولمّا كـــان (إبسن) عاجـــزا عن الإمساك بدراما المواطنين، أو باللحظـــات الدرامية النابعة من البيئة العصرية، فإنه كان يبتعد رويدًا رويدًا عن دراما الطبقة الوسطى – طبقة المواطنين، وكذلك عن الدراما الكبيرة واتجاهها، فإن التأثير عنده لم يصل إلى مبتغاه أو غايته الكبرى؛ كما هى الحال عند هابّل فى هذا المقام. لكنّ كل شىء كان مُعدًا كأنه على ميعاد، كان لا بد لواحد من مؤلفى الدراما أن يبدأ الخطوة الأولى، ولذلك كان من السهل البداية ومعها مشكلات هذه البداية فى الوقت نفسه. وبالاستطاعة القول: إنه فى المرّة الأولى يُؤثّر الفن، وليس بسبب الظروف أو الأحوال؛ ومع ذلك فنستطيع القول مرة ثانية: إن التجارب الجديدة، التى قامت فى استناد على شكل آخر كانت هى العلامة الجديدة وهى تجارب جاءت تحت تأثير أعمال كل من هابّل وإبسن. تجارب تصل إلى قمة عالية، تتفادى كل المزالق والأخطاء السابقة؛ كما تهرب من أمام المشكلات وصنائعها التى صنعوها هُم بأنفسهم كما ظهرت فى سابق عهدِهمْ أما بقية العناصر فمن الصعب الولوج إليها مع أنها كانت صاحبة الحق الأكبر فى التعبير أولاً. لعل الأمر يتعلق بهابّل، وبإبسن على المنوال نفسه، وبالتركيبة الدرامية عند شكسبير. لكن – على أى حال – فهى ليست الرومانتيكية ولا من وحْيها أبدا. الدراما الكبيرة هنا تعنى الإعلان – بالدراما – عن اتسّاع الحياة ورحابتها وثرائها خاصة فى تصويرها الأدبى والفنى عن الشفقة والرثاء وكل ما هو عاطف للقلب **PATHOS** ليحتل المساحة الأعظم والأكبر فى الدراما، فى ظل حضور يضُم كل هذه العناصر الدرامية والإنسانية فى الوقت ذاته. هكذا جاء التخطيط – والرسم البيانى للدراما. كم كان التضاد قويًا وعميقًا حتى إنّ بول

إرنست قسّم هذا التضاد إلى وجهتى نظر فى الدراما، حينما صـــرّح بأن الوجهتيْن تتضادان مع بعضهما من الناحية الدرامية، لكن المصطلح الذى أُطلق عليهما بدا كأنه واحد يجمعهما معًا.

طبيعى أن يكون نعت (الكبيرة – الدراما الكبيرة) قد مَر على الأقل بعدة تجارب سابقة. هناك مؤلفون دراميون يتجاوبون مع كل اتجاه إن لم يتّحدوا معه، ولست فى حاجة هِنا لأضرب الأمثلة البعيدة التى لن تكشف عن أسباب ذلك؛ حتى إنّ أهداف هؤلاء الكُتّاب تبدو ذاتية وشخصية محضة، كما تبدو نظراتهم ورؤاهم ووجهات نظرهم وهى تحتفظ بالاتجاهات التى ينتمون إليها. كل ما هنالك هو (دليل إلى طريق) يقود إلى اتجاه معين، يعتبرونه هُم نقطة انطلاق صحيحة ناحية التطور وفى اتجاهه.

ومع ذلك فهُم متّفقون على: أن التطوير ينبثق بقوة من خشبة المسرح. فى الماضى كان الاقتراب شديدًا ولائقًا بين خشبة المسرح والأدب.. والآن يشتد ويعمُق هذا الاقتراب، بدخول عناصر الجماليات إليه. الدراما المعاصرة تُصبح مدفوعة بقوة مقبلة من خشبة المسرح؛ فالأكثر شبابية وغير المشهورين (من الدراميين) غالبًا ما لا تجد لها مكانًا على خشبة المسرح، أما الجيل القديم الكبير – وأذكر هنا هابّل فقط على سبيل المثال – فهُم كلَّما تقدموا بدراماتهم، وأشعارهم نحو التطور أو اتجاهه، كانوا فى حالة اضطرارا إلى هذا التطور والدفْع. ولمّا كُنا حتى هذه اللحظة قد عاصرنا شيئًا من التطور والتقدم، فإن الدراما الجرمانية – الألمانية هى التى تُصبح فى مرمى العيْن، لأنّ ألمانيا قد رُزقت بالدراميين ليسنج، جوتة، شيللر، الذين نعتبرهم اليوم

تقاليد درامية صحيحة؛ هذا هو الذى بقى - وبأهميته العميقة - شيئًا دراميًا، تعرفه وتطمئن إليه كل خشبات الدراما عالميا. بقى إلى جانبهم، ومن بعدهم الغنائيون من الفرنسيين والإنجليز، من كُتّاب الدراما، ومن كتّاب القصة، كما بقيت ديالوجات أعمالهم السيكولوجية الدرامية، إلا أنها لا تصل فى كثير منها إلى الدرامية الحقيقية أو حتى إلى أجزاء وكِسْرات منها (كما عند الألمان الثلاثة الكبار أو كما عند ڤرهارين فى مسرحيته المُعنونة (الدير **LE CLOÎTRE**).

(١)

فكّكت الطبيعية التصميمات القديمة، فلا التأثيريون ولا الرمزيون أتوا بجديد فى التصميم أو التركيب أو النظام. بل لعل هؤلاء وهؤلاء قد ساعدوا فى تفتيت الدراما وإفساد الرؤية الصافية الرفيعة بكل ما أدخلوه عليها من الغنائية الضعيفة، وبما أقحموه على كل مشاهدها بالميلوديا. فمن وجهة نظر كتّاب التأثيرية والرمزية أنّ التصميم الجيد لا يُرى ولا يُلاحظ إلا فى أعمال وايلد، وهوفمنستال، والثانى فى قصصه الدرامية. وكما رأينا، فالدرامية الحقيقية لم تستطع أن تكشف عن المضمون الدرامى ولا عن تكثيف الشخصيات فى مراحلها على طول خط المسرحية ومسارها؛ لذا كان طبيعيًا أن يأتى التضاد مواجهًا للبناء والتشييد الدرامى للتصميم، كان ذلك نظريا بدءًا من هابل للمرة الأولى، وعمليًا وتطبيقيًا عند إبسن مرة ثانية. ويعترف أندريه جيد فى مقدمة إحدى مؤلفاته الدرامية بأحقية الذين كتبوا (بالجفاف) الذى لحق درامات هؤلاء الكُتّاب. "فى عصر كثُر فيه رسامو الفن التشكيلى ومصوّروه، ولا أحد يرسم

أو ينتبه إلى فن الرسم، أردتُ أنا محاولة الرسم، قاصدا الاحتفاظ بجلال الرسم وعظمته، وقواعده وحدوده، ومنطقيته أيضًا، وبقيتُ فى ابتعاد عن الغنائية وعن التشديد أو التوكيد حتى لا أكشف عن أخطاء وعورات مسرحيتى.. فإذا كانت هناك أخطاء فأنا أريد أن يراها الجمهور لكن كما أرجو وأرغب، ومتمنيًا فى الوقت نفسه أن يشاهدوا فضائل المسرحية أيضًا".. هنا نجد جيدْ يعترف ويقبل بكل هدوء التقنية الفرنسية فى الدراما. هذا الاعتراف ومعه الهدف الرئيسى للمحاولات الجيدة نجده عند الألمان أيضًا (كما فى أعمال بول إرنست)؛ إذ يعتبر كل تنوعات فائقة وبراعة فنية ليس من العناصر التى يجب الاهتمام به فى الغنائية أو فى الدراما، لأنه يقود إلى التعقيد، وإلى الميتافيزيقا، فأحيانا ما تكون هذه التنوعات والبراعة ذات طابع سوسيولوجى أو فسيولوجى نابع من أسباب معينة ليُحقق نموذج التصميم والطبيعة. هذه أدق صورة لنظرية ڤيلهلم ڤون شولز فى هذه الجزئية. هذا الشاب الذى بدأ قريبًا من ماترلنك وهوفمنستال، ساعيًا إلى الوصول إلى تأثيرات بول إرنست، مُتعلمًا من هابَل، لكنه يجتاز كثيرًا من تعاليمه وخُطاه، فى اتجاه الدراما الجديدة. فى A WILLE ZUM ZWANG(*) وجد الفن - كما عثر على - القانون الأساسى للحياة المشتركة. يقول شولز: إن الإنسان يحاول بكل ما وسعه من إرادة أن يتقبل الحياة فى سهولة وأن يرُد للحياة ما تلقّاه فى سهـولة مماثلة. فكل تمرد للإنسان هو ضد الإكـراه والاضطرار، وكل رغبة وسعى للحرية هى بحث الإنســان عن حاجاتــه فى الحياة، وما هو متوافر اليوم فى هذه

(*) مسرحية "الرغبة فى الإكراه" - المترجم

الحياة. إن كل محاولات الإنسان تذهب هباءً، وبعيدًا، لأنّ المحاولات تتحطـم على صخــرة صمّاء أمام كل مــا هو مُدمّر وعاطــف. والنتائج نفسها يصل إليها شولز فى محاولات كُتّاب الدراما الألمان بول إرنســت، ليو جرينــر، صامويــل لوبلنسكــى LEO GREINER, SAMUEL LUBLINSKI, الذين بــدءوا من طريــق مختلف آخر.

كان البحث عن الحاجة (الكبيرة) هو أهم المبادئ المشتركة بين رجال الدراما.. تجريب فى الدراما يبتعد عن كثير من الظواهر، عن كل ما هو مُوغل فى الواقع، وعن اللحظات المبالِغة، وعن كل أنواع النماذج التى عمّرت طويلاً على الأرض الدرامية؛ رغبة فى إحيــاء دراما بعيدة عن المُعوقات والعقبات. إذن كان القصد والنية هو تبسيط الدراما فــى كل اتجاهاتها وفى جميع رؤاها، لتكون الدراما عصرية وآنية، وبعيدة عن القلق والاضطراب اللذين ملأ أعمال كورنى وراسين، وهو ما لا داعى لذكره فالكل يعرفه. مع هذه الصورة التى تبدو مثالية آنية وعصرية، وحقيقية، وذات خلفية تاريخية خيالية أو قادرة على التخيل، ولحظية وتذكارية داخل حكاية أو قصة سهلة خالية من مبالغة وتعقيد؛ فإن كل هذه التجديدات فى الصورة لم يرْقَ فى عين الممثلين الذين ابتعدوا – كشخصيات مسرحية – عنها، ولم تستجب المشاعر الداخلية عند الممثلين؛ لأنها لم تصل – من وجهة نظرهم – إلى أعماق الشخصية المسرحية، ولا إلى مستوى التفكير فى (الدراما الكبيرة) التى تضُم الشخصيات وحاجاتهــا وإرادتها التى هــى المضمون الدرامى الأول، (والكبير)، والأهم فى الدراما الكبيرة، والتراجيديا.

هذا النوع من الدراما يُبعد عن نفسه ومضامينه شخصيات شكسبير الهائمة على وجهها، والتى تضرب فى الأرض لغير ما غاية، كشخصيات شيللر الغنائية الشاعرية، أو شخصيات كلايست وهابل التى تعتنق السيكولوجيا بلا فائدة. هنا شخصيات لا تريد أن تؤثر بأى شىء، كالشخصيات التى تفكر فى مصائرها بكل قواها وفكرها وتفكيرها.

لكن المشكلة الفنية هنا، تتمحور حول مصطلح (**الكبيرة – الدراما الكبيرة**) والحاجة إلـــى (التجريد) للتعبير عن الدرامـــا، ولتكون الحاجـــة أو الاضطرار – أو الإكراه هى (الشكل) مع الثيمة الأدبية الدرامية، يمنحان الحياة والتعايش مع الدراما. كل هؤلاء الكُتّاب هم كُتّاب محافظون على القديم، مُقاومون للتغيّر بكل معنى الكلمة.. بمعنى أنهم عاشوا وعايشوا حياةً تحكمية استبدادية، حياة متماسكة لتمنع كل جديد مُشرق وتعوقه عن أى حركة للتقدم والاطراد. وكل علاقاتهم بالإنسان وبالشخصية المسرحية هى علاقة بقيد مُسلسل، علاقة أو اتصال يشير إلى العقيدة الوحيدة، والثقة التى ما بعدها ثقة فى شىء جديد آخر قد يأتى أو يهبّ مع رياح التغيير. أو أنها مُحرك أو (موتيـــف) بين أعاصير مختلفة تضع أحداثه ومعاناته خاضعة لها ولتحركاتها، وكذلك لاتجاهاتها على الأخص. وهنا تبرز الحياة الرومانتيكية التى لا تعدم صرير الأسنان حتى تهدأ بوجودها. لا تُلقى الشخصيات بالاً لإرادتها وعزمها ونضالها فى حياة مليئة بالمآســـى والتراجيدية. فالأبطال وحشيون وعجـــزة لا يُبصرون واقع الحياة، والحياة تكسر عظامهم وتطحنها طحنا. فالأعمال والأحداث عندهم هى وجودهم واتصالهم بهذا الوجود، والوجود هو الحياة،

لأنهم موجودون فِعْلاً فى الحياة، ولذلك فكل حدث أو شىء طيب ومقبول، أو جميل ومحبوب: هو الحقيقة نفسها. أما كل بعيد عن العيْن وعن هذه المحاسن المحبوبة فهو إما حسن وإما لا حسن، جيد وإما غير جيد، جميل وإما بشع، حسبما يكون. إحدى شخصيات شولز فى درامته **MEROË** تقول:

....

ICH WÜNSCHE NIEMALS ZU RÜTTLEN AM VERGANGENEN

DENN TÖRICHT DÜNKT MICH DAS UND NARRENART.

DEM MANNE ZIEMT ES, DAS VERGANGENE

ZU EHREN, WEIL ES WIRKLICH IST

UND GRÖSSER ALS JEDER TRAUM. (١)

ليس الجديد هنا فى الخبرة، لكنه فى تقييمها، وفى طريقة الإحساس بها، وفى شكلها وصيغتها. هى صيغة النظرة إلى الحياة التى وقفت عائقا فى طريق برنارد شو عندما طمس وأخمد كل تراجيدية فى أعماله (وبذلك أقام

---

(١) .... لن يكون
أحاول أن أصعق الماضىْ
فهو ماض غبى سخيف
عالمٌ جدير بأن يحترم الإنسان نفسه
ويحترم الماضى، لأنّ الحقيقة هي
أكبر من أى حُلم (ترجمة أريشى اشتـڤان ERÖSI ISTVÁN).

علاقة متضافرة مع الدرامية). هنا الموقف على اختلاف، دراما جديدة وإمكانات تراجيدية يتآلفان للتبشير بنوع جديد، ليس فيه ثيمة مصير الإنسان الرومانتيكى فى الدراما الجديدة. هؤلاء الناس – البشر لا يعيشون فى أثر الرغبة على أحلامهم الكبيسة لتحقيق هذه الأحلام، هُم يريدون العيش فقط، رغباتهم تنتهى عند نهاية طريقهم، كمبدأ من أجلّ مبادئهم وأعظمها، ليظلوا فى موقف، وبداخله، تمامًا كما ولدتهم أمهاتهم، وكما جاءوا إلى هذه الحياة التى يحيونها، ووفْق ما تأتى به الحياة من أحوال. هؤلاء البشر يعرفون ويُحسُّون بالصدفة التى رسمت حياتهم على هذا النسق، ووقوعهم داخل هذا الاتجاه الذى يسمح لهم بالانتماء إليه ما دام هُم جادّون فى السعى تجاهه. فما دام قد بدءوا بالفعلِ، فلا مناص من المتابعة والتتابع لتحقيق بقية الخطوات التالية. أما من يتقابلون معهم فى تضاد ومواجهة فى الطريق، فلا يزيد هذا التقابل عن كوْنه مصادفة ولا أكثر. كل واحد يرى فى الشخص الآخر معاكسًا مناهضًا له يجب التصدى له ونِزاله، حتى ليصل الأمر أحيانًا إلى القضاء عليه وإلحاق الأذى به، لأنه هو نفسه سيقف الموقف نفسه إذا حاول أحد إيذاءه وتدميره والقضاء عليه. لكن الحقيقة هى أن الرؤية أو النظرة هى رؤية أو نظرة فقط؛ لأنّ الأحداث لا تقود الرؤى، لكن الذى يقودها هى العلاقات والاتصالات بين هؤلاء البشر. فالرجولة، والأشياء الكبيرة؛ ليست فى الاعتناء أو الالتفات لما يجب أو ينبغى أن يحدث، ولكنها فى العزم والنية الأكيدة على ما تطرحه النفس من داخلها بكلمة الإيجاب وأحاسيسها.. الشعور، والإحساس، أنّ من بين الإمكانات والاختيارات والخيارات التى تمضى قُدما فى الطريق، ما هو حقيقى حقيقىّ، والإنسان يستطيع حقًا أن يشعر بمآثر الحقيقة وجلالها وعظمتها هو

بنفسه وحده. يعرف ويشعر بأنه السبب فى هذه التراجيديا، مادحًا نفسه إذا ما مالت كفة ميزانه إلى ناحية التراجيديا، ولذلك فسيكون على استعداد لأن يُصدر حُكما قاسيا مُميتًا ضد نفسه إذا ما رغب وأراد أن يتفادى هذه التراجيديا أو مواقفهـا. هكذا تحدّث بول إرنست برونهيلـد P.E.BRUNHILD أمام تابوت سيجفريد الذى قتل هاجن HAGEN بدلاً من قبول تضرعاته وتهديداته له:

... WIE EIN NETZ SIND DER MENSCHEN SCHICKSALE
UND SIND ALLE VERKNOTET,
UND BALD WURDEST DU IN SCHICKSALE VERSTRICKT.
ICH WEISS NICHTS VON VERFEHLUNG UND SCHULD,
DENN NACH NOTWENDIGKEIT LEBEN WIR OBERE MENSCHEN
- -
DU ABER HAST ALS SCHULD DIE WERSTRICKUNG GEFÜHLT,
UND ALS VERFEHLUNG DIEN UNGLÜCK
UND JEDES GESCHEHEN ALS DEINEN WILLEN.[1]

---

(١) ... مصير الإنسان إلى الأموات
مربوطٌ الواحد إثر الآخر،
وأنت سريعا ما أصابتك علّة التعقيد
وأظن أنى لا أعرف الإثم ولا الخطيئة
إننا نعيش كالبسطاء على البساطة. نعيش الحياة القائمة
....
لكنك عشْت حياة مُقيدة أخرى فى حياة الغير من جديد
عشت مصيرك السيئ وآثامك وخطاياك
وكل حادثة منها، هو أنا لرغبتك ونواياك
(الفصل الثالث – ترجمة أريشى اشتـڤان ERÖSI ISTVÁN).

إن قوة الأحداث تقبع فى هذه الثيمة، ككل دراما جديدة فى كل مكان. وكل الأشياء التى يُنظر إليها من وجهة نظر أخرى تتحول كما تحولت المشكلات الأسلوبية. فقوة الأشياء هى المسيطرة هنا، لكن مجموعها الذى يحوى التركيز والتشديد والقوة ليس فى كل شىء من الأشياء. هذا من وجهة نظر الكون أو العالم إنمّا يعنى أن تضافر الأشياء أو الأحداث معًا قد أفْرزت حاجات ضخمة وكبيرة تصارع الإنسان وتكسره مهما كانت قوته، وليس على شاكلة الأشياء والأحداث عند الطبيعية، حيث تتفتّت الأعمال والأشياء العادية دون أى صراع. فى الفن الحال نفسها والوتيرة؛ فالصراعات الكبيرة تحتاج إلى أناس أقوياء الشكيمة لينتصروا فى صراعاتهم من أجل نجاح الأعمال أو الأشياء والاستحواذ عليها، بينما نرى الفردانية الرومانتيكية وهى تُخفّض من القيمة وتحطُ من قدر كل قيد وتقييد وحصْر؛ ولذلك فالإنسان عندهـــا فى صورة كبيرة، كُلما كانت قوة الحاجة عنده صغيرة. وهو الموقف والحال نفسهما فى التراجيديا، فكل شىء كبير وكل عمل ضخم وحُر تكون الحاجة فيه تحت لوائه ضعيفة واهنة. هنا يُصبح الإنسان فى مستوى القوة ومكانتها كلما كانت حاجات وضروريات الحياة عنده - خارجية وداخلية - على القياس نفسه، فكلما كانت الحاجات والضروريات فى حاجة إلى الاكتمال عنـــد نهايـــة الدراما؛ كـــان ذلك ملمحًا ومؤثرًا فى التقديـــر والتحتيـــم **PREDESTINATION** وبلوغ ما هو مُقدَّرٌ عليه فى القضاء والقدر، كما يقول إرنست برونهيلد:

DENN WIR SIND WIE DIE GRÜNEDE ERDE,

DIE AUF DEN. SCHNEE HARRT,

(١)UND WIE DER. SCHNEE, DER DIE SCHMELZE ERWARTET.

لذلك اتّبع برونهيلد الدراما المنبثقة صاحبة الضرورة والحاجات المُلحة خاصة فى ثيماتها الألمانية الكبيرة: دراما الملوك؛ فالسلطة فيها هى نموذج الحاكم المسيطر الحر، ونموذج الإنسان المُقيد بالقيود. فالحياة المعتادة الرديئة ليست هنا من أجل الإنسان المُقيد، لكنها من أجل إبراز حاجته العنيدة التى لا سبيل إلى تهدئتها أو تسكينها من أغلالها وأصفادها التى تكتُم أحداثه وحرياته. الحياة وحاجات العالم الكبيرة بكل خبراتها المباشرة هى لهؤلاء البشر الذين لا يستطيعون الفكاك من مصائرهم والتطهّر من أحداثهم الصغيرة التى تختبئ داخلهم. يشير التاريخ العالمى إلى أنّ أعظم حاجات الحياة التجريدية لا يظهر ولا يعتلى السطح إلا إذا كان حقيقيًا، ومتصلاً اتصالاً وثيقًا بالحياة العامة للبشر، ويُتيح لكل إنسان أن يظهر وسط تقييم عادل وشفاف وصحيح يكشف عن علاقته بهذه الحياة.. هذه هى الحاجات والضروريات الكبرى، لكن ليست كل الحاجات والضروريات هى التى تحصل على تعبيرات نظيفة ونقية، فإذا لم يتوافر للإنسان مثل هذه الحياة، فالدراما ستكون مبتذلة وعادية وتافهة (على غرار الطبيعية)، أما إذا عبّرت الدراما بنقاء عن البشر، وشخصياتها الدرامية بمادتها الجوهرية فإنها تتّصف آنذاك بالاصطناعية غير العضوية،

---

(١) نحن مثل الأرض المُخضوضِرة

التى تنتظر الثلوج،

وكل ثلج ينتظر الذوبان

(الفصل الثالث – ترجمة أريشى اشتــفان ERÖSI ISTVÁN).

والصُنعية بنشأتها على غير النمو الطبيعى (إبسن). وهنا مساحة من الإمكانات لحل الشكل النهائى؛ لأن الرؤية لا تتبع ولا تُمثل الوحدات الصغيرة للأحوال أو الظروف، بقدر ما يتوافر مجموع هذه الظروف والأحوال على تذكارات تُسبب التراجيديا كمصدر لها، مع مواءمة وملاءمة لطبيعة المادة التراجيدية.. وهذه التذكارات هى نفسها العناصر التى تحملها الشخصيات المسرحية بخبراتها لتُمثل الحاجات والمتطلبات الكبرى فى الدراما. هذه الدراما الملكية أو دراما الملوك هى دراما السلطة والقوة والجبروت، تراجيديا الالتزام بأن يلتزم المرء نفسه بعمل شىء ما، التراجيديا التى تحمل فى مواقفها قوة عَمْديّة ضاغطة، سواء ظلت هذه القوة على حالها أو مالت إلى الضعف فى حالة أخرى وسواء حققت رغبات الشخصيات المسرحية فى مستقبل سعيد أو لم تُحققها. عاقب أحد أفراد السلطة إرنست ديمتريوس **ERNST DEMETRIOS** لادّعائه أنه ابن أحد أفراد السلطة الحاكمة. وبعد نفيه رفعوه إلى العرش بأمر من الحاكم نابيس **NABIS** باعتبار ديمتريوس واحدًا من سلالة أسرة من إسبرطة، لكن ديمتريوس – فى وضْعه الجديد – نسى وأعرض عن نموذج العبودية الذى عاشه بمعاناته وآلامه وشقائه، وهو لذلك يُعوض كل هذه المعاناة والآلام ويصبها فى سلْب حرية أقرانه وزملائه القدامى من العبيد نازعًا عنهم بريق العتق؛ لأنه هو الملك الحاكم الآن، ولا بد للبلاد من إحكام القبضة على عبيد الدولة. أما الذين ساعدوه وأوصلوه إلى كرسى العرش فإنه يقف منهم موقف العداء والديكتاتورية؛ كما كان نابيس نفسه فى الماضى، والذى وضعه كما أملت عليه الظروف بهذا الوضع مثل أبيه تمامًا. شخصية أورستيس **ORESTES** فى دراما شولز **MEROË** تُظهر العناق والرباط

الروحى بين الملكية والكنيسة فى المعارك الحربية الطاحنـــة، ويقف المـــلك ساريـــاس SARIAS ضد ولده هيرام، ويقوى الصراع بينهما حتى إذا ما حضر الموت الملك الأب كان عليه القصاص والانتقام من ولده الذى عارضه، فإذا به يقضى على ابنه أحد الأبطال بالموت، حتى لا يشعر ولده بأعراض الموت التى كانت تحلّ بالملك الظالم فى لحظاته الأخيرة.. لكن الابن هيرام ومن زنزانة سجنه يرسل إلى أمه أحد رفاقه المُسلّحين:

KLAGE MUTTER NICHT,

UND ZÜRNE MEINEM VATER NICHT. VERNIMMST DU

MICH MUTTER? – DIR BEKENN'ICH FREUDIG,

MEIN VATER HANDELT RECHT, ICH EHRE IHN.(١)

بعدها، عندما أصبح ملكا على البلاد بعد وفاة والده الملك، يُعدم القس الذى أنقذ حياته من الموت، وأراد الإجهاز على سارياس قتْلاً، والذى كـــان أحد أركان السلطة فى عهد الملك المتوفى، بسبب مواقفه المضادة للابن الملك الجديد. فالأوامر الملكية يجب أن يجرى تنفيذها على الفور مهما كانت تبعاتها وأحداث هذه التبعات. كتب إرنست هذه القصة كاملة من بدايتها إلى نهايتها. انتصار الملك هنرى الرابع على البابا كانت بمثابة إذلال واحتقار كنسى،

---

(١) ... أوه يا أماه، لا تبكى من أجلي

ولا تحنقى على والدى، أسامعةٌ أنت

يا أمى؟ أعترف لك بكل سعادة:

أبى قضى أمره بقرار حكيم. تقبلى احترامى.

(الفصل الثالث – ترجمة أريشى اشتـــفان ERÖSI ISTVÁN).

للكنيسة وللبابا معًا. كان البابا أحد أسباب انهيار زواج الملك الذى دارت فى رأسه لعنات وهرطقات تخلع الملك من على كرسى العرش كأحد القياصرة الأقوياء.. لكن هنرى الرابع يُصبح وسيلة وأداة للتوبة والندم. كان على القس أن يُقدم التضحية على ما ارتكبه من الخطايا فى حق الملك. كان أن سلّم سيفه لأحد أبطال العدو، وهو ما معناه تسليم سلطته وقوته إلى الآخر مضطرا فى تخاذل.

لعلنا من خلال الأمثلة المُتعددة التى طرحناها نستطيع اكتشاف أكبر الأخطاء فى هذا النوع من الدراما.. بالتعرّف على التجريدية الموغلة بين الإنسان ومصيره المحتوم. "**الواجب**" هو الخبرة المرئية عند شخصياته الأبطال فى هذه المسرحيات. كل بطل لا يستعمل نشاطه ولا يأبه لحيويته واتقاده، أما الشخصيات الثانوية والمساعدة فإنها لا تفعل شيئًا إلا أن تُضيف فراغا وخواءً إلى النظرة أو الرؤية للعالم. ولمّا كان الأمر يتعلق بتذكارات تاريخية عن العالم حتى لو كان ذلك من بوابة الحكاية أو القصة أو الرواية، كما فى درامات شولز، فإن كثيرًا من الشخصيات يملأ هذه الدرامات حركة وإشغالاً، ومع ذلك فالإحساس والشعور بالفراغ والغياب الدرامى واضح لا محالة. فى أعمال أندريه جيد الدرامية يوجد التجريد بنسبة قليلة، لكنّ له عواقب لا تزيد عن تجريد المقدمات. فالنظرة عنده تنبع من مشكلة النظرة ذاتها ومن رؤيتها، ولا تأتى مقبلة من صُلب النشاط أو الحيوية. خاصة أنّ دراماته التى لا تتسم بالوضوح تمامًا، درامات صراعية وليست درامات شخصيات أو أدوار مسرحية، (مع أن غالبيتها تبقى) عند موقف سيكولوجى بحت. الجفاف الذى

يُغلّف هذه الدرامات لا يسمح لخطوطها بالوصول إلى نقاط الصراعات السيكولوجية ولا إلى المعارف البسيطة المتواضعة، ليبقى كل شيء على عاتق التقنية؛ مع المادة الأساسية، وطبيعة اللحظات تتعارض وتتقاطع مع التقنية. ولذلك بقيت فى هذه الدرامات تجارب الأبيزودات – بعدد قليل لا بأس به – كعناصر درامية تشارك فى التطور وفى الأدب الدرامى الفرنسى أيضًا. كان المغزى من هذه الأبيزودات هو إفساح المجال للتجارب التى حملتها الدراما على كاهلها.

ظهر على نحو واضح اقتراب هؤلاء الكُتّاب، فى محاولات تطوير الدراما، والاتجاه إلى "التراجيديا الكلاسيكية **TRAGÉDIE CLASSIQUE**". وعرف كُتّاب الدراما الكبار دائمًا، لماذا الإقلال من عدد الشخصيات الدراميــة؟ ولماذا يُصرون على عدم إبــراز شخصياتهم وسط الأحــداث المسرحية؟ والإبقاء على التأثير الذى تأتى به أو تُحدثه الأدوار المسرحية. جاء بول إرنست فى آخر عمل درامى له ووضع الخطوة الفصل فى هذه القضايا. فى الماضى كان الاقتراب من شكسبير يسمح بالأعداد الكبيرة من الماثلين على خشبة المسرح بين الأحداث المسرحية لإبراز الأسلوب الأخلاقى، هذا هو التقليد الذى أخــذت به وعكسته مسرحية ڤالينشتــاين **WALLENSTEIN** الألمانية. كان هذا النموذج يتمتع بالشكل الخاص به. فى مسرحية الأساطير والخرافات نيبلونج **NIBELUNG** موضوعها من الموضُوعات التراجيدية؛ ومع ذلك فكل شخصياتها خمس شخصيات فقط. كل الأحداث تدور فى يوم واحد من الصباح إلى المساء فى ارتكاز إلى نقطة رمزيــة مقصودة، بين مكانين

محددين هما: المعبد والقصر. صورة شبيهة بالمكان المسرحى **LIEU THÉÂTRAL** عند الفرنسى بيير كورنى. كل (موتيــف) أو باعث مُحرك فى مكانه تمامًا، وفى يُسْر بلا تعقيدات: سيجفريد وبرونهيلد يتعاونان معًا لإبداع هذه الخصائص والمُميزات، ببساطة تصل إلى حد العادى أو المبتذل أحيانًا، وتهميش للهدف الكبير حتى ليصل إلى درجة التفاهة، ولا يبقى اهتمام آخر غير الأحاسيس التى تعتمل بالحب بين الاثنين. جنتر **GUNTHER**، وشريمهلد **CHRIEMHILD** شخصيتان تافهتان، الحب بينهما ينبع من الأحاسيس، لكن هذه الأحاسيس مختلفة عند كل منهما، إنهما يتوقان إلى الحب الخالص، لكن ما يحدثُ هو العكس، ومتى؟ بعد وصول كل منهما إلى درجة عالية ووظيفة عُليا! أو عندما يبيع أحدهما (الحب) أو يتخلى عنه لسبب من الأسباب، أو عندما يتمسكون بالحب لمصلحة أو لغرض ما، أو عندما يكون اللجوء إلى الحب اضطرارًا عند الشخصيات الضعيفة التى يعتريها الجُبن. كل هذه العلاقات (بين البشر) هى خطوط مُعقدَة تتطلب الحل لأنّ مصير الإنسان مُعلّق بمثل هذه الاتصالات التى لا يعيها البشــر ولا يحملون همومها، أو يقيسونها بالقدر اللازم لمواجهتها فى سبيل حل منطقى معقول. إنهم فى أمسّ الحاجة إلى الضروريات. أمامهم المُعضلات قائمة وظاهرة ظهور العيان، ومع ذلك فلا موقف لهم، ولا تحرُك يُزيح هذه المشكلات من طريقهــم. هُم أصلا لا يعتقدون بوجود مشكلة، ولذلك فليس لديهم نية أو رغبة أو مقصد للحل. سيجفريد وبرونهيلد شىء يتبعهُما، كل واحد منهما فى طريق غير طريق الآخر. كل خطوة لكليهما تسير فى اتجاه مُتضاد، وتتبعُها دون وعى خطوات

أخرى فى الاتجاه نفسه. وثقت برونهيلد ثقة عمياء فى جنتر على أنه الرجل القادر على الفَهم، وكان جنتر هو المثل الأعلى لها فى كل الأمور، وهذه الثقة هى التى مثّلت رباط الحب بينهما، وأحيته متجددا. بعد موت سيجفريد كان لا بُد أن يتغير الموقف. فلو عاش سيجفريد فليس هناك مَنْ يمُدّ يد العون لها ولو ظل سيجفريد على قيد الحياة لكان لها حظ ولو قليل من السعادة، لكنها كعشيقة لسيجفريد تريد أن تستقبل الحياة كالأخريات. أما هِجن المُقْطَع(*) عند سيده الإقطاعى جنتر الذى يَكرهُه (كُره العمى)، مع أنه يحب سيجفريد حُبه لأبيه، إلا أنه يُحدث الفِعل الشائن، كقاتل. يقتل سيجفريد ثم يُقسم على الانتقام من شريمهلد: وهو الصورة المثالية للفارس الذى أحبه سيجفريد واحترمه كما لو كان أباه. قُتل سيجفريد، وكان لا بُد من تدمير هذه الأنواع البائسة من البشر، يموت سيجفريد لينام نوم الهدوء الأبدى، دون أن يسمع، أو يريد أن يسمع شيئًا عن شريمهلد ولا عن قصة الانتقام.

DANK SEI DIR BRUNHILD, DASS DU MICH GETÖTET,

DIR, HAGEN, DANK, DER IHRE TAT GETAN. (١)

(*) VASSAL : المُقطع، هو شخص يُقطعه السيد الإقطاعى أرضًا للعمل بها كخادم أو أجير – المترجم.

(١) شُكرا برونهيلد أنك قتلتني

أما أنت، يا هِجن، فقد فعلتَ فعلته

(ترجمة أريشى اشتــڤان ERÖSI ISTVÁN).

أمام النعش، وعلى منصة التابوت تقتل برونهيلد نفسها، بينما يقف هجن ليتلقف جثة بُرونهيلد ويضعها إلى جانب رفات سيجفريد، ثم يغمد سيف سيجفريد فى الأرض بينهما.

تُعبر الدراما بخطوط عريضة، وكبيرة عن علاقة المصير فى كل لحظاتها ومشاهدها، فى لغة إبيجرامية مُحكمة لاذعة وساخرة. استطاع الكاتب إرنست فى درامته هذه أن يتفادى كل تجريد؛ وحقق بذلك بذور التراجيديا الدرامية حين جعل المصير نقطة الارتكاز الأولى والأخيرة التى تمحورت حولها الدراما فى كل لحظاتها. كان ذلك طبيعيًا، وحقًا مشروعًا لأن تظهر هذه الشخصيات الكبيرة عالية المقام والرُتبة، بمصائرها التراجيدية الرائعة. كان مصير كل واحد من هذه الشخصيات عميقًا فى الجذور، وإنسانيًا فى الوقت نفسه، والأهم أنه مصير أو هو فى الواقع نموذج لمصير الإنسان الكبير والعادى عند بقية البشر. **طبعًا: الأبيزود هى المحك، وهى "الاكتمال"، والتمامية- النهائية للدراما الكبيرة، أو أنها البداية نحو طريق درامى جديد – وكبير.** مَنْ يتخيل ذلك الآن؟ وحتى لو أراد (إرنست) أن يتلامس أكثر وأكثر مع هذا المصير القدرى لما استطاع إلى ذلك سبيلا بعد أن اجتاز عُنق الزجاجة نحو نظام درامى جديد وكبير فى حياة الدراما الكبيرة هذه.. وكذلك، فحتى لو حاول أقرانه وزملاؤه الوصول إلى ما وصل هو إليه من ترقية للدراما الكبيرة والتراجيدية أيضًا، فلم يكن واردًا هذا الأمل، فأقصى ما وصل إليه أقرانه هو التبشير بدراما أخلاقية أو العمل على ثيمة دراما الأرستقراطيين التى تتناثر فيها – هنا وهناك – الأخلاقيات والمُثل.. ثم يتبع

السؤال: لماذا لم تصل الدراما (وبقية الدرامات) حينئذ إلى العمومية والانتشار على شاكلة دراما إرنست؟ لن نجرى خلف السؤال، أو نقفز عليه، لأن ما قدّمه إرنست كان بداية الطريق الطويل تجاه التجارب المسرحية الحديثة التى امتلأت بالكثير من العناصر التراجيدية (الكبيرة) هى الأخرى.

(٢)

وقف إرنست وحده بعد ذلك، وانصرف عنه كل الدراميين، وكُل أصدقائه من حوله حتى الدراميون من الشُبان ابتعدوا عنه! أغلب المنصرفين عنه هُم كُتّاب دراميون عاشوا وكتبوا دراماتهم تحت تأثير عميق لمنهج شكسبير فى فن كتابة المسرحية؛ كما أن التأثير الآخر عليهم كان سببه الحركة الأدبية الألمانيـــة (العاصفة والاندفاع **STURM UND DRANG**)، أو تأثرهم بحركة الدراما الرومانتيكية الفرنسية. فثراء شكسبير وعظمته ترك فى سهولة صورًا عديدة من صوره الدرامية التى لا تُعد ولا تُحصى، بتقنيته المُميزة (تقنية وضع الأحداث الكونية إلى جانب بعضها فى ترتيب وتنسيق عبقرى)، إضافة إلى أنّ كل بواعثه وموتيــڤاته المسرحية سائرة فى طريقها حتى اليوم دون توقف أو استراحة، الباعث الواحد منها مُحكم، ونفسى صِرفٌ خالص **PLAIN**، واللغة عنده لغة مُجرّدة **ABSTRACT**.. لغـــة التفاف وانعطـــاف **DETOUR** فى تحوّل دائم عن الطريـــق المباشـــر أو الأساليب المعروفة: هذه العناصر هى مكمن التأثير الشكسبيرى، وكل زملاء إرنست انحازوا نحو الطريق الشكسبيرى هذا. ويبدو أنّ الدراما الحديثة قد أخذت شيئًا من كل الأشياء القديمة، حتى تتحرر من تعابير الأحاسيس

المباشرة من هنا ومن هناك. فالطبيعية فى تعبيراتها وصلت إلى منتهى التجريدية فى كل شىء فيها، أرادت أن تقوله أو تلفت إليه النظر. وبسبب العادى والتافه فيها لم تستطع أن تُقدم ما يُرضى الناس أو يُشبع رغباتهم فيما يتوقون إليه من رغبات وأمانٍ. أما الرومانتيكية الجديدة بألوانها وزخرفاتها فكانت انعكاسات ألوانها ومُرتدّاتها كثيرة كألوان قوس قزح، وكأنها كالأعمال نفسها، وكأنها الحياة تمامًا بكل ألوانها وانتقالاتها من حال إلى حال. هنا يبرز سؤال: هل تستطيع هذه الصورة – بصفة عامة – التعبير عن الدراما؟ تساؤل عن عصر شكسبير كمَثلٍ للدراميين الكبار في: تقنيته الخاصة لخشبة المسرح، ونظرته الكونية إلى العالم، ورؤيته الخاصة إلى هذا العالم، وصوت العصر ورنين هذا الصوت فى أذنيه، ثم الحياة التى عاشها، ومادّتها (التى كانت منتشرة فى الشعر) كإشعاع ونور، وكذلك هذا التأييد الواسع والعريض لذلك العصر ولدراميه، فى إصرار على تمجيد هذه الفترة الجميلة فى حياة الشعر والدراما الإنجليزية. اليوم انتهى كل شىء، الكل يتوجه إلى الطريق المُناقض المُعاكس. أستطيع أن أقول: هناك شوق وحنين ورغبة إلى تلك الفترة جاءت بعد مرور زمن ما، ليس رغبةً فى الأشياء، ولكنه تعبير عن انعكاس المزاج، وعن ارتكاس الحالة النفسية وردّ فعلها، وعن حقيقة الطبْع والخلُق، وعن الأفعال الانعكاسية، وعن الضمير الانعكاسى فى أشكالها بكل معنى الكلمة. هؤلاء الكُتّاب يعتبرون التعبير عن الأشياء هو وحده الحياة الطبيعية التى تحتاج إلى الأحاسيس البشرية عند الكائن البشرى الحى؛ ولذلك فهُم ليسوا فى حاجة إلى الشوق إلى شىء آخر من الحنين أو الرغبة، الحال نفسها التى تبدو واضحة عند شيللر. وإنّ الحياة الآنية اليوم – على الأقل

بالنسبة إلى الدراما – هى المُقاوم والمعاكس **COUNTER** للنظرة والرؤية، حتى عند أكبر الشعراء المحدثين "بساطةً"، وجودة نفسه فى كثير من أعماله وقف بعيدًا عن هذه البساطة، وعن التعبيرات البسيطة والساذجة التى لا تُضيف شيئًا إلى الدراما، وكذلك كان صِنوه شكسبير.

أظهرت هذه المراحل الزمنية – بكل وضوح – النظرة والعلاقة بين المصير وتفكير البطل المسرحى التراجيدى. وهنا سقط نموذج التوازن مُترنحًا بين الأمل واللا أمل.. وبين الرجاء والخيبة. وهنا أيضًا لا بُد وأن نُذكّر بل ونفحص بعناية شديدة الأسلبة التى انتهجها هؤلاء الكتاب الدراميون حتى النهاية، والتى وضعوا فيها البطل فى دراماتهم أمام أهداف شتى، ليتقابل البطل مع تصوّرات المصير وإدراكه وفَهْمه لها، خاصة عند شباب ذلك الجيل من الدراميين، الذين لا تزال آثارهم مرئية منظورة تكشف عن رؤاهم وأفكارهم. فالهدف الأخير فى النهاية كان واضحًا أمام أعيننا فى الفترة الماضية (عند شكسبير على سبيل المثال). بينما نجد شباب الكُتّاب يتعاملون مع العجيب والغريب فى أجزاء من دراماتهم رغم ما تحمله أعمالهم من موهبة جيدة. إذا بحثنا عن عامل مشترك بينهم – وفى أعمالهم – فإننا سنصل إلى نقطة السلبية (*) **NEGATIVISM**: بواعث وموتيــفات تجريدية، رؤية لعديد من المشكلات الفنية، وتضاد مُركبٌ ومُعقّد يناهض التطور والتقدم.

(*) السلبية: الوصول إلى موقف عقلى مُتسم بالشك فى جُلّ ما يؤكده الآخرون .. وهى نزعة إلى القيام بكل خلاف أو نقيض – المترجم.

هربرت أولنبرج HERBERT EULENBERG اليوم هو أحد أشهر هؤلاء الكُتّاب، مع أنه من غير المؤكد أنه أكثرهم موهبة، لكنه على الأقل ذو خصوصية باعتباره الوحيد من بين الكُتّاب الذين ظهرت فى أعمالهم جهود درامية تتجه إلى التقدم والتطوير، باعتبار أن التعبيرات عنده تُشكّل عالما جديدا، ينضح ويمتلئ بأحاسيس الحياة والنظرة الكونية. لكن المشكلة عنده تبدو فى المضامين الدرامية لمسرحياته، فهى ضد توجهاته الأولى، كما هى عند زملائه الشُبان. ليس هناك وجود للمضامين الدرامية؛ فنوع الإنسان الذى يراه بطلاً، وكذلك المصير المُرتبط بهذا الإنسان - كما يراه - ليس إنسانا آنيًا معاصرًا، أو على أقل تقدير نادر الوجود، فى عدم سعيه إلى تطوير حياته. چوليوس باب JULIUS BAB أحد المناصرين لأولنبرج كتب مُنتقدا درامته الأخيرة (الفارس ذو اللحية الزرقاء RITTER BLAUBART) نقدًا مريرًا عن علاقة الإنسان والحدود الفنية للشخصية فى الفن، مُقرِّرًا أن بطل أولنبرج "إنسان مُتوحش" يُحس بالحدود الثقافية كحدود للحاجات والاضطرارات، إنسان يهرع فاقدًا المشاعر فى ثورة عارمة ليكسر ويُهشم كل ما فى طريقه وكل مَنْ فى طريقه. يرى أولنبرج أنّ هذا الصراع ليس عادلاً - يراه بصورة درامية - لكن عندما يكون الصراع غنائيًا؛ فإن الضوء سيغمر الأحداث والصراع معها، ليس الضوء وحده ولكن ظلاله أيضًا. الصدام سوف يقضى حتمًا على الخصيصة والصفة المُميزة، وعلى كل شرعيتها وفعاليتها، بل وأحيانًا ما يقضى الصراع على طبيعته أيضًا؛ لأنّ الناس البعيدين عن بعضهم أو الذين تفصلهم مسافات بعيدة هُم وحدهم الذين يتصادمون أو يتضادون عن بُعد، لكن الناس القريبين من بعضهم والذين فى

حالة تماسّ وتلامس وتأثير نفسي وروحي، وحتى في الصراع الدرامي؛ فإنهم هم الآخرون لا يستطيعون التواصل عبر هذا التّماسّ والتلامس، لأن الدراما في أحيان كثيرة تملأ الصراع بالخداع والتآمر والمكائد والعلاقات الغرامية السرية أو غير الشرعية، فتُولد الشخصية الشريرة الخبيثة ضد شخصية النبلاء وفي تضاد مع أرواحهم ونفوسهم.

إذن، تتميز الحقائق هنا بأنها تحمل صفات الغنائية التي تحمل في طياتها مواقف قوية، وأكيدة، وجميلة أيضًا، والأهم أنها مواقف درامية على وجه الخصوص. شخصية مسرحية أو إنسان بكل ما فيه من نفس وروح، وسرعة تجاه التطور كسرعة البرق، وصور تُنير الطريق نحو جديد مُبتكر، وسيناريو مكتمل الأجزاء، وإيماءات لها مدلولاتها ومعانيها، وكلمات وعبارات لا يكتنفها غموض أو سرّية. انصهار رمزي، قوي، رغم غنائيته المؤثرة المباشرة لكنها تنطوي على ديالوجات كبيرة ليس فيها إلا كل ما هو عاطفٌ للقلب، ومُثير للشفقة في تصوير أدبي وفني عالي المستوى والمضمون، وكذلك – وهذا هو الأهم – درامي أيضًا.. ومع ذلك فبعض أعمال أولنبرج لا يستند التقييم فيها إلى الجماليات وحدها. إن حُسن الحظ في اختيار الثيمات أو موضوعات هذه الدرامات يُضعف ولا شك من الظُلم والجوز والاضطهاد. في وقت مبكر من عصر الدرامي نوچ فريجاش(*) مثّلت فرقة مسرحية درامة عسكرية له ذات مضمون تراجيدي، كيف لنظام سياسي أن يقتل ضابطًا في القوات المسلحة لا يستطيع أن يتقبل حياته، ويطلب لذلك

(*) NAGY FRIGYES : كاتب درامي مجري – المترجم

إحالته إلى التقاعد تخلُصًا من الخدمة العسكرية؟ لذلك يضع الضابط نفسه أمام العسكرية المُدمِّرة، فى الوقت الذى لم يستطع فيه أن يترك الخدمة العسكرية بوازع من داخله حرصًا على الوطن، مع أنّ الظروف الخارجية مهّدت له الإمكانات للخروج من الخدمة العسكرية باستقالة شريفة، ولتحقيق حاجاته الإنسانية. ومع كل هذه الأحوال ووسط هذه الظروف لا يقبل الاشتراك فى هدْم العسكرية الوطنية عندما ينقضّ بعض المتمردين على النظام الفاسد الدكتاتورى. وبين الحيرة والتذبذب يفقد الضابط نصف روحه، كما يفقد نصف ذنوبه أيضًا (مسرحية غُيوم مُظلمة **EIN HALBER HELD**). الصراع هنا صراع درامى أصيل.. والبطل جزء من هذا الصراع الذى دمّره تدميرًا قاسيًا، أما الذين دمّروه فهُم يعانون أيضًا كما يعانى تمامًا. وحتى لو غابت فى المسرحية نتائج المتعاقبات أو المتتاليات من الأحداث، فإن الأسلوب كان دراميًا، وينثر دراميته على الآخرين. صعوبة، وعسكرية، وصدْع فى جبل أو بركان وغبار هو هواء الدراما بعينه، وفى كل رسم أو تخطيط غائب عن الدراما، تصل إلينا صورة العصر جلية واضحة كالأساس الصادق للدراما.

هذه الدراما، كانت من أقوى الإبداعات التى لم تتْبع أى أثر أو تقليد من آثار هابّل عندما بدأت على يد جيل الكُتّاب الألمان من الشباب. من بين الشُبان الآخرين إميل لودفيج **EMIL LUDWIG** فى درامته المعنونة (نابليون)، فيها نجد بطله نابليون بين تراجيديته ومأساته المريرة، مرحلة بين عدة مسرحيات أخرى بدءًا من فيرثر **WERTHER** الرومانتيكى إلى البطل العسكرى الروسى. وهنا يتعلق الأمر تحديدا بالموتيف والباعث الرومانتيكي؛ فالنثر

فى اللغة، والذكاء ومسببات الذكاء من الأفكار والانتصار النابليونى، والغيرة عند نابليون من المنتصر فى حروب مجرية نوچ شاندور **NAGY SÁNDOR**.. كل هذه العوامل تُوضّح الحياة الرومانتيكية للقائد نوچ شاندور: الروسيا، وبعدها إلى الهند، لا يريد أن يُحصى أو يَعدّ شيئًا من انتصاراته. وصل إلى حاجاته ورغباته "بطريقة واقعية". وكانت نجاحاته فى هذه الحاجات والرغبات والاضطرارات أحيانًا؛ لكن الموقف عنده كان موقفا "واقعيا" أملته عليه الحاجة للوصول إلى نقطة ما وإلى مكان ما. أما "الواقعية" التى تحكمت فى ذكائه وألمعية أفكاره فهى التى دفعته ليقف موقف الانتقام (من أعدائه) بدلاً من التهاون فى الأفكار التى تجول أو جالت فعلا بخاطره. الخسارة، أنّ المسرحية فى ترتيب بداياتها وفى نهاياتها كانت على كثير من القوة ومن الدرامية أيضًا. طعمُ الصور الشكسبيرية كان منثورا فيها فى كل مكان، كأنها مُخطط تمهيدى لمسودّة شكسبيرية يؤثّر بالفِعل، كدراماته الأخرى السابقة واللاحقة. ڤيلهلم شميدت – بون **WILHELM SCHMIDT- BONN** المؤلف الدرامى الذى يُركّب مشاهده ولوحات مسرحياته بكل دقة وحزْم، تشير هذه المسرحيات إلى أنه يضع فى اهتمام بالغ علامات بارزة على هذه الأهميات؛ ففى دراماته الأولى جرّب استعمال المباشرة المُثيرة المُهيّجة. رغم ألوان وتلوّنات هذه الإثارة، فإنه لم يستعمل إلى جانبها الأسلوب النثرى الذى تمثّل فى الدراما الاجتماعية الحديثة. چوليوس باب الذى تحدث التاريخ المسرحى عن أول تراجيكوميديا له (الدم **DAS BLUT**) عنوان إحدى تراجيدياته، أراد بالمسرحية أن تمزج بين اتجاهيْن؛ لكن تجربته فى هذه المحاولة بقيت تجربة انتقائية اصطفائية، انتقاءً من كل ما اعتبره الأفضل من أنواع درامية مُتعددة،

لكنها انتقائية بعيدة عن الاصطناع أو التركيب **SYNTHESIS**. الاصطناع نجده فى تراجيديات الفرنسى بول كلوديل **PAUL CLAUDEL**(*) التى تُعيد إلينا الكورس الإغريقى فى العصر الحديث وأجواءه القديمة لكن من خلال قصص وحكايات خيالية إلى حد لا يُصدق، ومع ذلك فهى تُحيى الحياة وتدعمها بالحيوية الدافعة إلى العمل.

(٣)

كتب چوليوس بَابْ كتابًا ذكيًا عن الحياة ودور الأدب الدرامى فى هذه الحياة، عنوان الكتاب (فى اتجاه الدراما **WEGE ZUM DRAMA**)، ينتقد فيــه بشدة الدرامات والأعمال المسرحية التى كتبها جيل سنوات ١٨٩٠. وصل باب فى نتائجه أن هذا الجيل لا يُنتظر منه شىء مُوصّل فى طريق المستقبل. أما إذا بقى شىء من عالم الدراما، فإن ذلك سيكون بفضل أقرانه وزملائه من الشباب كُتّاب المسرحيات، باستثناء واحد من جيل الكبار وحده، هو هوفمنستال؛ وذلك لأنه ترك مستحدثات مهمة تتصل بمستقبل الدراما فى العصور المقبلة. يقول بَابْ إن أهم خصائص هوفمنستال أنه كان غنائيًا، ولم يعمل يومًا على شيئين مُتماثلين أو على عاملَيْن مزدوجى الفِعل أو الحدث **DOUBLE SIDED**، ولم يصل بالصراع إلى الفَهم العميق له. فى دراماته الأولى عاش أبطاله فى عالم الأحلام، باعتبار أنّ مصائرهم يمكن أن تُحقق الدراما، أو أنهم لم يتماسّوا مع الحقيقة، أو أنّ تماسّهم معها لم يكُن أكثر من

(*) (١٨٦٨ – ١٩٥٥) فارس الدراما الكّاثوليكية فى القرن العشرين. تأثر بغنائية رامبو – المترجم

شعورهم واقتناعهم - فيما بعد - بأن أحلامهم وتصوّراتهم كانت نموذجًا صريحًا للفراغ والخواء وبذلك وقعوا فى حِبال الحياة ولم يبق منهم شىء خلف ظهورهم، ولذلك فالموت هو المصير.

رأينا كيف أنّ شخصية إلكترا عند هوفمنستال بحثت بكل سعى وحرارة عن شكل درامتها؛ لكننا رأينا أيضًا كيف أن إلكترا كانت شخصية غنائية، والغنائية عندها تُعبر عن شىء آخر، هو الحقيقة، وهو الحدث الدرامى الذى جعل جسدها يقف فى عناد مع رجال وشخصيات هوفمنستال، تصارعهم وتُبادلهم النضال حتى تأتى بالدراما إلى الوجود؛ ومع ذلك كان الصراع ناقصًا غير مكتمل. فى درامته التالية (ڤينيسيا المُنقَذَة **DAS GERETTE VENEDIG**) يأخذ ثيمتها بطريقة مباشرة. شخصية أوتويى **OTWAY** شخصية قديمة نسيت - إلى حد ما - تراجيديتها، تأمل أن تُلاقى الأحداث الماضية التى كان الصراع فيها مع البطل القديم آنذاك يرتفع إلى صراع للحياة. فى هذه المسرحية الإنجليزية القديمة تُبرز الأحداث موقف مُرتزقة(*) ڤينيسيا المُحرَّرين، بمساعدة الإسبان، وهُم يريدون قلب الأوضاع فى ڤينيسيا وإحلال الخراب بها، وقتل أعضـــاء مجلس الشيوخ (السيناتور) والقضاء على الطبقة العليا (الإيليت) وتخريبها. لكن چافيير **JAFFIER** صديق الكابتن بيير **PIERRE** يكتشف خُطتّهم ويُفسد المؤامرة.. كيف؟ جزء من ذلك هو جُبنه كواحد من المشتركين فيها، وجزء آخر بسبب أن واحدًا من المتآمرين هدّده بأذى زوجته وفضحها فى حادثة معينة لها. كل هذه الوقائع والأحداث تجرى فى اقتضاب

(*) المرتزقة MERCENARY : الجنود المُستأجرون للخدمة فى جيش أجنبى - المترجم

وتركيز لتغطية صور وحشية فظيعة، ومُسْفِرَة - فى الوقت نفسه - عن خلل فى أسلوب الدرامات فى عصر الملكة إليزابيث بما يمثل ضياع الأخلاقيات والمُثل التى نراها تجرى أمام أعيننا فى الدرامات والمسرحيات. واحد من أقرباء چافيير يُمثل - فى المسرحية - نموذجا لشباب ذلك العصر، شاب ذو طلعة بهية، ناعم الحس، عندما يُفكر فى أمر ما فهو يُحس ما يُمليه ضميره عليه ثم يتكلم بعد ذلك. له خيال قوى إلى درجة إعلان الحقيقة عارية صافية نقية نقاء الدم الذى يجرى فى عروقه (شخصية أندريا، كلوديو.. إلخ). شخصية كهذه ترسم طريق حياتها إلى منصة الشرف أمام الجميع، مُتوقعة الموت فى أى لحظة دون خوف أو وَجَل إذا ما سمعت ضجة أو خَبْطًا. هذه الشخصية الشاعرية التى لم تكتب شعرًا طوال حياتها، والتى تُقحم صديقها فى المؤامرة لأنها فى حاجة إلى ذلك الاشتراك وهذا الفِعل اضطرارا، دون قيمة تُذكر؛ هى صورة شخصية بأخلاق العصر تُدمر وتقضى على كل خصوصياتها وأهليّتها. أما صديقه بيير الشاب الجرىء البسيط والجندى الذى يرى الخطوط مستقيمة أمام عينيه بلا التواءات أو انحرافات ويحترمه الجميع لسلوكياته ويعتبرونه مثالاً للرجل الصادق الأمين، فإنه يأخذ دورًا فـــى المؤامرة! كان عليه أن يتصرف وأن يعمل شيئًا، لكنه لا يستطيع التصرف. فى البداية تُصور له نفسه أنّ الأمر كله رائع.. بعدها يبدأ فى التفكير، فى تقليب الأمور يُمنة ويُسرة.. وماذا بعد المؤامرة؟ وما بعد ذلك؟ فإذا ما نجحت (مع أن بيير لم يُفكر فى ذلك قط)، وأخيرًا بدأ فى الشعور، اجتاحه إحساس الحقيقة، ماذا لو كسب الأعداء المعركة والنزال؟ هنا هو لا يريد أن يقبل هذا الإحساس أو يطمئن إليه؛ لكنه يملأ نفسه وروحه رويدًا رويدًا لتشتعل مُخيلته من جديد

بصورة النصر، مع أنـــه يحاول بـــل ويريد إخماد هذا الهيـــاج والاشتعال، لكن الاضطرار أو الحاجة المُلحة عند صديقه تسقط فى حفرة عميقة لا قرار لها، وتحطُّ المصيبة والكارثة، عند أوتوبى. عندما يسقط كل شىء وتتعرى كل الأحداث؛ فإن أحد أعضاء مجلس الشيوخ الخئون الغادر بطبعه يعدم چافيير على الرغم من الوعد بنجاته من المؤامرة. وهنا فقط وفى اللحظة نفسها يكتشف بيير العلاقات بين الناس. فهو السبب فى كل هذه الكوارث، وهو الذى دفع بصديقه چافيير إلى الدمار، كما لحقه هو أيضًا – ولو على المستويين النفسى والروحى – المصير نفسه؛ ومع ذلك وعلى الرغم من هذه الخاتمة المأساوية، فإن صداقته مع صديقه كانت هى الأجمل والأصدق والأنقى، والأعظم قيمة وقامة فى حياته. وهنا يمكن النظر بإمعان إلى تأثير عامـــل الصداقة، وكـــذلك عامل الصدق وجماليات كل منهما، وهنا يبـــرز مصطلح (التراجيديا) بحق وإيجابية. ففى هذه التراجيديا تبرز الكومة المُختلطة المُشوّهة التى يصعبُ حلّها أو تحليلها ومن ثم استحالة تصديقها، لكنها موجودة وقابعة فى نسل الحياة، نموذج غير مرئى من نماذج الحياة لكنه ثابت فى الوجود. نمـــوذج يتأرجح بين السيئ والحَسَن، بين القُبـــح والجمال، لا يقْوى أحد على اكتشافه أو الوقوف على ما فيـــه من مُخبّآت وخفايا، أو حتى التعرّف على دورانه وتقلباته.

لكن هذه التراجيديا الجميلة والعميقة، وبكل الأسف، ليست موضوعًا كاملاً أو مُكتملاً. فشخصية أوتوبى عند هوفمنستال حصلت على الأحداث التى بحثت عنها من بين القديم، لكنها لم تأخذ القديم بكليّته وتماميته، إذ إن التغييرات والاختلافات تبدو كثيرة وفى أكثر من موْضع (مثلاً دور زوجة

چافيير، ودور عشيقة بيير... إلخ). ولمّا كانت هذه الأحداث لا تنبع من الأجواء والأحوال أو الظروف القديمة، فكان لا بد من اللجوء إلى التجميل والإكسسوارات التى تُعوّض هذا الخلل أملاً فى إحداث التأثير. فعند أوتويى، كلما كان للدور المسرحى مكان إيجابى فى الأحداث؛ فإنّ ذلك يدفع – بالحاجة والاضطرار أيضًا – إلى إضعاف القوة وتهميش وحدة التأثير، وليس ذلك بنموذج فقط لفُقدان قوة الشرعية بحكم مرور الزمن. هوفمنستال، وشكسبير هو الآخر فى الدراما الإنجليزية الواسعة الشاملة، وذات الجوانب المُتعدّدة، يتوقان إلى تعدّد الأصوات وتفرّع النغمات؛ ولذلك لم يستطع شكسبير الاستغناء عن الأبيزودات الصغيرة التى تملأ مسرحياته التى يأتى هو بها إلى الوجود المسرحى، رغم عدم الحاجة أو الاضطرار إليها.. وهنا يأتى بالضرورة تنافر الأسلوب فى أعلى مستوياته حدَّةً، أسلوب هوفمنستال قوى وغنائى فى الأسلبة التى يلجأ إليها، والآن – فى محاولته وسعيه إلى الإيجابية الموضوعية – فإنه يُصبح أكثر حزْمًا من أسلوب أوتويى، حين يتجه إلى أسلبة مباشرة محدودة غير عامة أو عمومية، وحين يُقدم – فى الدرامات – مشاهد طبيعية وحشية إلى جانب الأسلبة، ليصل إلى الجو النفسى، والمزاج، والطبْع والخُلق اللائق والمتوافق مع المشاعر والأحاسيس.

جاءت المشاهد ميتة بلا روح، كليشيهاتية تنتمى إلى الأوبرا أكثر من انتمائها إلى الدراما، وفى تكرار قضى على فكرة التراجيديا بكل خصائصها، ونفحاتها الناعمة، والألفة والمودّة، وكِبَر الدراما وعظمتها. هذه الفوضى وهذا التشويش بعد الثراء الكبير فى الحاجة والرغبة كان موجودًا عند بدايات هوفمنستال وفى آخر دراماته (أوديب وأبو الهول **ÖDIPUS UND DIE SPHINX**)؛ فالأســـاس أو

القاعدة ليست على وحدة واحدة. فكما نظر كريون إلى الأمور بحدّة ومغالاة نرى شخصيته تتجسد فى شخصية چافيير المعاصرة الآن، لكنّ الذى يقف هنا فى المواجهة معه هنا (أوديب) فإن مصيره لا يتصل بمصيره؛ لأن العلاقة بينهما علاقة ملحمية. العلاقة بالنسبة إلى أوديب وكريون كارثة بالمصادفة تقف – قبل الملكية – عقبة فى طريق خُططهما، إذا كانت المصادفة هى التى أجبرت كريون على إصدار قراره وفعلته. أما العلاقة بين كريون وأوديب فإنها لا تعنى شيئًا لأوديب، إنها بمثابة أبيزود.. قصة أو حكاية صغيرة لا أكثر، ثم إن كريون وهو أنشط الشخصيات فى الدراما، ويتحرك بدوره مُستغرقًا نصف فصل فى المسرحية ومع ذلك فليس دوره دورا مُركبًا.. كذلك الحال نفسها نجدها فى دور زخرفى هو دور أنتيجونى، وأم لايوس **LAIOS** ودورها المُتسّع فى الدراما؛ وهى الأخرى جزء فاعل فى الدمار الذى لحق بالمسرحية، لكن الأهم فى الدراما هو أن اللقاء بين أوديب وچوكاستا لم يُبرز الحاجة أو الاضطرار على الوجه المطلوب. جميل أن يفترض هوفمنستال أنّ ملكة كورنثه لا تحب أكثر من الملكة، وهكذا تجد النبوءة أرضية على الأرض. فى النهاية، وأخيرًا، تُسمّم النبوءة كل قديم وتضع أمام الماضى القديم كل الظنون والشُبهات، وكل الأحاسيس الجميلة، كاشفة قرار ملكة كورنثه بأنها على استعداد لتغيير نفسها، عندما تعلم بحب چوكاستا لها؛ وبذلك تكون هى الملكة الوحيدة التى تؤمن بهذه الفضيلة. يُمثل مقتل الملك لايوس حظًا سيئا بالصدفة.. ويبقى أبو الهول رغم كل مهارته وبراعته مُستلزمًا ضروريا مثلُه كمثل النبوءات القديمة التى تتبعُها تصرفات وأحداث.

كيف كانت اللا عضوانية **ANORGANISM** وتجربتها الدراميـــة عند هوفمنستال؟ هو يريد الاكتمال والتمامية لدرامته بقدر ما يستطيع الاقتراب

من هدفه وكان مضطرا إلى الإقلاع عن كثير من القيم: الصفاء، والنقاء، والأحاسيس المنتظمة للأسلوب، ووحدة اللغة، والثراء تجاه التطور والارتقاء. كان يحاول الصعود بكل هذه العناصر القيّمة والضرورية للدراما، ليشدُّها بعيدًا عن هذه الفوضى واللا نظام CHAOS الهيولى الذى سيعلق تباعًا إن آجلا أو عاجلا كمرض الأعْراضْ (الباثولوجيا) بحياة الإنسان - وحياة الشخصيات المسرحية أيضًا، إن لم يلاحقهم فى مصائرهم أيضًا. ففى كل لا عُضوية وعند كل عُضوى فى الفن تعمل الفضيلة على إضعاف التأثير. أما اللغة التى تُوحّد التذكارات والذكريات؛ فإنها تقتلع الناس - والبشر من حياتهم (إذا لم يفهموا المقصد أو التعبير)، وكثيرًا ما كانت اللغة بكل تعقيداتها عاملاً من عوامل التخطيط للحياة الإنسانية كشفًا عن الشخصية والتصرفات والسلوك، دون أن تشير بالقطْع إلى المصائر.

يبدو الجمال الحقيقى فى العلاقات بين الناس - والبشر فى وقوفهم أمام بعضهم فى مواقف الاختلاف والتضاد، فى صيغة غنائية حسّية شاعرية لا تـــركن إلى الأذى وفى الانعكاس التراجيدى لمواقف هذا عن ذاك.. مثل هذه الأحاسيس والمشاعر هى التى تقبلها التراجيديا، لكن هذا الجمال جمـــال جزئى. إذا كانت وجهات نظر التقدم والتطوير عند هوفمنستال لا تتجه هذا الاتجاه ولا تقود إلى الآداب الكبيرة وطريقها، مثْل كُتّاب آخرين على شاكلته بدءوا طريقهم على هدى بداياته، فاليوم ليس بمقدورنا أن نلمح فى الأُفق إلى أين يقود هذا الطريق، بل ولا نعرف - بحكم الواقع الآنى المعاصر - إلى أين سينتهى. أخطاء الولوج إلى هذا الطريق - وبسبب مشكلاته المُعقدة - أخطـــاء كُبرى.. عدد كبير من الدرامـــات كُتب بهذه الصورة فى السنـــوات

الأخيرة من العصر، وعلا الصوت فيه بالشفقة والرثاء والعاطف للقلب، والصراع مُختلط باللا عُضوانية، كما هو عنده تمامًا، والعبارات اللغوية ممزوجة بالسيكولوجيا الناعمة حتى لتصل إلى ما يشبه المرض العُضال أو كأنها لغة قديمة أثرية لا تناسب عصرنا وقد أتت وسط إكسسوارات وتجميليات بسيطة بدائية وتذكارية عن القديم الماضى. نموذج الكاتب الدرامى إرنست هارت **ERNST HARDT** واحد من بين هذه النماذج.. مسرحيته (تانتريس المجنون **TANTRIS DER NARR**) كانت على نمط تراجيديا تريستان **TRISZTAN**. إضافة إلى مسرحية شبيهة لها للدرامى چوهانز رافْ **JOHANNES RAFF** بعنوان (عِشقْ العاشقين **HOHE LIEBÉ**). هنا فى هاتيْن المسرحيتيْن نعثر على التضاد فيهما فى حالة متماسكة، كما عند هوفمنستال. المُحرك الأساسى بسيط نسبيًا.. كل شخصية من الشخصيات الحب عندها فى أعلى مراتبه، وكل شخصية هربت من أمام عالم فاسد عَفِن (مِثْل: عالم بلاط ناڤارى مارجيت **NAVARRAI MARGIT**... إلخ) عالم مُنكسر مُحطَّم، بدلاً من أن يتلامس ويتخاطب الناس فى هذا العالم التعس. كان لا بُد من تهشيم هذا العالم، لأنّ هدف كل واحد فيهم هو أن يعشق بحريته ووفق إرادته وشرفه، ولذلك لم يستطع الشخص الواحد أن يعيش إلى الأبد وسط حالة الاختناق هذه. المُحرك الأساسى بسيط للغاية، وكذلك هو مُحرك كبير، لأنه لا يضغط بالإكراه على أحد، ولا يُعاكس رغباته، ولا يتضاد مع مشاعره الإنسانية الخاصة، كما أنه عالم لا يُزخرف اللغة ويُسلِّط عليها الأضواء حتى تتضخم الكلمة فتخرج عن المعنى والسياق.

(٤)

لأنّ هوفمنستال وتابعيه عانوا من الأخطاء، فقد دخل على الخط – كما يبدو على الأقل – ريتشارد بير–هوفمان **RICHARD BEER -HOFMANN** العالم اللغوى.. وهو شخصية علمية لغوية يندر وجود مثلها فى عالم الدراما، مثل: فلوبير، وجاكوبسن **JACOBSEN**، وإبسن. فمنذ زمنهم جاء هوفمان ليحتل مكانة وقامة تطال قامة هؤلاء الدراميين الكبار. تعدّى هوفمان سن الأربعين، ولم يكتب سوى ثلاث روايات بين القصيرة والطويلة، وقصيدتيْن شعريتيْن، ودراما واحدة. ومن هذه الحصيلة الإنتاجية القليلة كانت روايتاه الأولى والثانية استشعارًا نحو طريق ما، أما الرواية الثالثة والأخيرة فهى مُكاشفة وحسْم لجدالٍ ونزاع طال أمدُهما، وتجريب فى القوة، وفى البراعة الفنية الفائقة. كل شخصيات الروايات الثلاث هى نفس الشخصية فى دورها الروائى.. هوفمنستال، وشنيتسلر وشخصيات دراماتهما وبالقُرب منهما تحديدا. فهذا النموذج من الإنسان لم يأت مرة ثانية كدور من أدوار الأبيزود، مع أن الشخصية فى ثرائها كانت تحتمل أن تكون فى المقدمة، شأنها شأن أى شخصية فى درامات هوفمنستال. فى درامته – وبالقياس العلمى الدرامى – تتدفق الحياة بوفرة وغزارة؛ ولذلك كانت خطوات هوفمان نحو الدراما هى الأعجوبة الحقيقية الأولى، الناصعة، فى تاريخ الدراما الحديثة، فالآخرون يحاولون النهوض بالدراما وترقيتها فى بطء (أو الهبوط بها وإغراقها بالإيقاع البطىء نفسه). أما هذه المرّة فالتطوير مُعدٌّ وجاهز على قدم وساق، يخطو الإنسان – والشخصية المسرحية جهة الدراما فى قوة غير معهودة، وفى سخاء ونماء وافر خِصب ينثر جماليات الأدب الدرامى دون أى تفكير فى

الصغائر، ودون النظر بعين الاعتبار إلى أخطاء الدراما، أو حتى التفكير في هذه الأخطاء.

يُشبه هوفمان النرويجي هنريك إبسن، باستثناء واحد، هو أنه لم يكتب أعماله وأحداثها بالشعرية الدرامية. فقصته (A DER GRAF VON CHAROLAIS) بأسماء شخصياتها من بينها شخصيتان متماثلتان مع شخصيتي (ماسينجر MASSINGER، وفيلد FIELD)، والظاهر أنه نسي هاتين الشخصيتين مؤلفَي الدراما الوحيدة بعنوان (THE FATAL DOWRY الدوطة المُقدَّرة). كل المواقف المسرحية ومادة هذه المواقف تكاد تكون هي مادة الروايات والحكايات الإيطالية عند شكسبير (هذه مصادفة بالتأكيد على عكس ما حدث مع هوفمنستال الذي أعدَّ عناصر في دراماته من سوفوكليس، وأُتويي).. بمعنى أنّه أعدّ الشكل الدرامي على الشكل الذي كتب به درامته؛ ثم معنى ذلك أيضًا أنّ ما كان دراميًا في الدراما الإنجليزية لم يبق له أي أثر عنده. المسرحية الإنجليزية كانت في حقيقة الأمر مسرحيتيْن. لم يشْغل شكسبير نفسه بوحدة التركيب في أسلوبه للتأليف.. هو يبدأ أولاً بالعموميات: شخصية ما سقطت في معركة من المعارك، أما الجزاء فيخضع لقوانين البلاد (المملكة المتحدة مثلاً) حتى تتسلم أسرة الجندي القتيل الدية المحددة. الابن – ابن القتيل – يتحدث عن الشجاع المقتول كمسئولية قانونية، ويُزوّج ابنة الجندي القتيل إلى الشاب كاروليس CHAROLAIS. في المسرحية الثانية تخون الخادمة الشابة سيدها الذي يعلم بخيانتها، ثم يعلم حَمُوهُ بالأمر، فيرفعُ الأمر إلى المحكمة طالبًا القصاص من السيد، ويقضي عليه القاضي بالحُكم.. لكنْ بعد صدور الحُكم يستيقظ ضمير

والد الزوجة؛ ويتبع ذلك مشهد طويل وساذج يكشف عن ذوق العصر والتعصّب فى المعاملات. يضع هوفمان كل ما عَرفَه من تنافر الأصوات وتضارب النغمات واللا انسجام، فى المسرحية بكثير من الحدّة. أثناء هُدنة فى الحرب؛ تُصيب رصاصة قاتلة الجنرال، كانت الرصاصة الأخيرة فى هذه الحرب. فتُصيب حادثةُ القتل هذه الأبَ والابن، ووالد الفتاة والفتاة نفسها بالإعياء والصدمة نتيجةً للكارثة المفاجئة، بما يُولّد أحاسيس مشتركة بينهم جميعا. الفتاة تُحب زوجها، وهى سيدة مُحترمة فاضلة لكن... ومع ذلك تصطدم بالكارثة.. هنا قوة سرية من الصعب التعبير عنها كما عند ماترلنك، قوة تدفع الإنسان وتُنظّم الأحداث والأعمال والدراما أيضًا. تسقط السيدة وتُدمِّر أربع شخصيات (طبعًا لأنّ الذى أغوى الفتاة فى معاناة هو الآخر)، أما الذى استراح من المعاناة ومن وقْع الكارثة فهو الجنرال القتيل. المسرحية تراجيديا من تراجيديات المصير. النهاية عند هوفمان هى الأكثر سرية وغموضًا والأعظم قوة، لكن من الصعوبة بمكان التعرّف عليها كما فى أمكنة أخرى. الناس لا تعرف المكتوب لكنها تتعرف عليه مؤخرًا بعد فوات الأوان.. ساعتها تعرف ما الذى حدث لها. تنمو التراجيديات من صُدفٍ غبية فى كثير من الأحيان. لكن هذه الصُدف تحمل بعضًا من الدراما بين ثناياها. هنا نجد مرة ثانية إلى أى مدى تصل التراجيدية مُنطلقة من نظرة الكون التراجيدية المأساوية. يعتقد هوفمان أن الصدفة هى السبب فى كل شىء، وأننا عبيد لشىء يبدو أنه سعيد بأن يلعب بنا وبمصائرنا لعبة كرة القدم ليقذف بنا تحت أقدامه. تمتلئ المسرحية بشخصيات حية مُتوهجة.. شخصيات

ذات أرواح مُعقدة مع أنهم بُسطاء وشرفاء. شخصيات على تفكير مُميّز، وأخرى فيها أشرار ولصوص ومخادعون، جنود بهيميون وسادة رقيقون محترمون، مُرابون ومالكو بيوت دعارة. الجميع يعيشون معًا فى علاقات قوية، حتى لنظُن أو نعتقد أنّ الشعراء يُبدعون أشعارهم من أجل الإبداع الذى وُلدوا به. لكن عندما نُلقى نظرة على أرواحهم من الداخل أو على مصائرهم المحتومة فلا نجد إلا العمى وفُقدان الإبصار، وساعتها نرى بالعين المُجردة مصائرهم العبثية. شىء يلعب معهم وبهم، ويدفعهم إلى المخاطرة والمجازفة، يلعب ويحاور كل واحد منهم؛ أم إنه ليس هناك شىء على الإطلاق، أو ربما يكون هناك من يدفعنا إلى كلمات وعبارات؟ هل لهذا الشىء معنى أو مغزى؟ كُل هذه الأسئلة لا يأخذها هوفمان بعين الاعتبار أو هو لم يفكر فيها أصلاً. شىء (يلعب) من خلف جدار.. أيمكن أن يكون لهذا الشىء هدف؟ وماذا يفيد - عند هوفمان - السعى وراء فهمه؟ المُهم أننا لا نعرف عن هذا الشىء علامات أو إشارات تُضىء لنا الطريق لاكتشافه ومعرفته.

إنّ تراجيدية الصُدفة فى الحياة - إذا ما استعملنا هذا التعبير العادى الجارى على كل لسان - إنما تعنى حالة أو وضعًا متأزمًا، أو نموذجًا تراجيديا يُناشد الإنسان كأنه رُقْيَة أو تعويذة أو استحضار للأرواح فى الحياة. التفكير التراجيدى عند هوفمان مهم من ناحية ارتباطه واهتمامه بالمصير.. أظن أنّ هذا تفكير واعٍ وسليم ومُهم بالنسبة للفنون؛ لأنه يلمس الإدراك والمعرفة. وهو ما اعترض عليه نفسه عديد من نُقاد عصره الأذكياء، ففى رأيهم أنّ الإنسان العادى الذى يضعه هوفمان فى درامته أكثر صعوبة أمام

مواقفه الحياتية؛ كمـــا هو أكثر غنى وثراءٍ فى الوقت نفســه. إذا كان عليه أن يُعقِبَ المصادفات بخطوط أكثر ثراءً وأعمق أثرًا لتغيير المواقف الدرامية وتحولها. تبدأ الدراما فى الاتجاه إلى اللا أساس، وإلى المُستغلَق على الفهم غير المحدود، وإلى الفقر والفاقة، لتغمر نفسها فى أمان وسلام وطُمأنينة سعيدة إلى الأبد.. إلى ختام مشاهدها، وهى فى واقع الأمر تعود بالمعاناة التى تفقد الأمل فى الحياة. خاصة أنّ هذا المصير يأتى جامحًا أمام إنسان – وفى مواجهته – لا حول له ولا قوة يقف فى مركز الدائرة خاليًا من خصائص روحية ونفسية خاصة، بما يهدم كل الأسباب والمسببات. ولمّا كان من حول ذلك الإنسان آخرون أكثر فهمًا وتمييزًا؛ فإن هذه النماذج – من البشر – ترتفع وتعلو بهذا النموذج بالمصير الذى يدهمُهم، بعيدًا عن ذكائهم وانتباههم، وبعيدًا عن كل تعقيد وكل غريب وعجيب. تُصبح المصادفات فى هذه الحالة بكل لعباتها الكبيرة واحدة فى المظهر عند كل واحد من هؤلاء الأذكياء أصحاب الفَهْم والإدراك.

هذه المسرحية لا تتمتع بالتكامل ولا تصل إلى حدّ التمامية. فالبناء الدرامى وتركيب التصميم أحيانًا ما يأتى مُتعثرًا بسبب الخشونة والقسوة اللتين يأتى عليهما. اللغة – التى هى الصوت الناقل لمضمون المسرحية وعلاقة الفَهْم بين خشبة المسرح وجماهير الصالة؛ باعتبار بساطتها وسلاستها من أهم الأساسيات– تكمن فى داخلها وتعبيراتها قلقلات وطنطنات بالتباهى والأُبّهة مستقاة من أعمال دانانزيو. لكن السؤال الأكبر هنا هو: هل لهذه النظرة إمكانات ما للدخول إلى الدراما؟ هذا السؤال فى عصرنا الآنى هو ســؤال مفتوح، مع أنه فى كثير من الأحيان سؤال يُمكن دحضه وتفنيــده.

لأنه، وإجابته لا تَرُدّ على شيء بعينه ولا تؤثر في شيء بعينه، فضلاً عن أنّ شاعرية الحياة وروحها الثرية على الدوام لا تُنتجان شيئًا ملحوظًا (وأكبر رواياته تتشابه في موضوعاتها مع هذه الرؤية). يبدو أنّ السؤال يشير إلى القلق النظرى الناتج عن درامية الثيمة نفسها.. هذا القلق وهذا الحصْر النفسى ANXIETY فى تركيباتهما الدرامية لا يعطى أكثر من علامات وإشارات إلى تاريخية التطور، وهى علامات فرعية وجانبية عند كل شخصية من شخصيات الدراما، كما أنها عناصرُ تزيينية جمالية لا أكثر. هل بالإمكان - لنا - أن نتصورّ إلى جانب العناصر التزيينية الجمالية، العثور على متعاقِبات أو مُتبادَلات؟ كيف يمكن لهذه الدراما ألاّ تُشعرنا بالإرهاق والإنهاك الذى نشعر بهما عند مسرحية من عصرها وزمنها نفسهما (النساجون)؟

(٥)

الشاب من فيينا الذى يحمل على كتفيه حقيبة كُتّاب الجيل الدرامى الجديد (ومعهم دراماتهم) يبدأ طريقه الحقيقى، والمُبشّر ناحية (الدراما الكبيرة). كل زملائه من كُتّاب الدراما الشباب يحاولون إيجاد جديد ومؤمّل لتطور الدراما الكبيرة وانتشارها واستقرارها. كل درامى منهم قد تخطّى مراحل الشك والظن والتردد، وكُلهم قد عَقلوا أمر الكفاح والنضال عندما تلامسوا وتعمّقوا فى فَهْم فلسفة الحياة بحلوها ومُرّها، وكل كاتب درامى شاب منهم سعى إلى كتابة ما بقى فى ذهنه ليُضمّنه أبطال تراجيدياته. شاهدنا هذا التطور عند هوفمنستال، فى حين كان التطور قليلاً محدودًا عند هوفمان من ناحية الحالة الروحية النفسية؛ لأنّه - وعلى أقل تقدير من البداية - كان يُنهى

ويختم مسرحياته بقصة رائعة – أبيزود؛ والسبب فى ذلك أنه ظَنّ أو تخيّل أنّ التطور فى الرواية معادل، أو هو متساوٍ مع التطور فى الدراما! حسابُ ذلك عند أرتور شنيتسلر مختلف تمامًا فى هذه الجزئية؛ فهو يعرف فى عُمق وفهْم معنى اللونيات، كما يعرف كيفية إلحاقها فى الدراما وبكل ما تحمله من التعبيرات التهكمية وسخرية الأقدار، وتقريع الذات ووخْز الضمير؛ لذلك يكاد يكون هو المثال الوحيد القريب من نموذج هذا الإنسان – ونموذج الشخصية المسرحية.

فى ختام الدراما يُصبح الموت هو العامل المشترَك، فالموت هو الذى يُدمّر عالم الشاب شنيتسلر؛ لأنه يتكرر فى كل دراماته. القمة التراجيدية عنده ترفع من الأناضوليين وتنحو نحو البطولات القديمة التى قدّموها واضطلعوا بها عبْر تاريخهم. بداية هو يحسب حساب الساتير الجروتسكى(*) فى عصرهم كما يحسب حساب (اللُعبة)(**) والتجريب فيها. لاحظ الصدمة على وجه إحدى شخصياته (باراتسيلسُسْت **PARACELSUST**) وهو يمارس اللعبة فى أحد المشاهد المسرحية. لم يصل من التجريب إلى ما كان فى حسابه ليعود مُستسلما يملؤه العزاء والسُلوان "لأننا نلعب على الدوام، وبالحكمة، التى تعرف الأشياء قِيَمها". هنا الآن شىء من سُخرية القدر، عنيف وقاسٍ يرنّ فى أذنى دكتور هايزمان **DR. HAUSMANN** فى مسرحية **(DIE GEFÄHRTIN)**. فأقرب الأصدقاء إليه يخونه مع زوجته داخل إطار اللعبة. أما الغبى كِلِمنز **CLEMENS** فهو يجرى يمينًا ويسارًا حاميًا الكونت ومُعلنًا عن سلامة فكره

(*) الساتيرية المتنافرة المُتّسمة بالغرابة والمفارقات المُضحكة – المترجم

(**) المقصود باللُعبة هنا هو (التمثيل)، كما تعنى (المصير) أيضا – المترجم

وتصرفاته التي تتساوى مع فن جلبرت GILBERT (في الآداب LITERATURE) مع أنه يعيش عيشة بسيطة وإن لم يكن فيها كثير من الفن، إلا أنه يعيش على ثيمات أعماله الأدبية وأفكاره المنثورة والمنتشرة التي تُسلي الناس والجماهير. هــذا التــأنيب نــفسه المُر يُحزن ويُوجــع شخصيــة (بوروميس هاينريــخ BOROMEUS HEINRICH) فــي مسرحيــة (ساعــات الحياة والمــــوت LEBENDIGE STUNDEN) عندما تُضحي أُمه من أجل شِعْره وأدبه.

عالم أناتول فرانس (١٨٤٤ – ١٩٢٤) – ANATOLE FRANCE يصارع الموت بعد أن أحسّ الدرامي وعالم الجمال باقترابه منه، مِثْل حافز جديد في حياته (الببغاء الأخضر DER GRÜNE KAKADU)، ترسم المسرحية صورة عن باريس قبل الثورة الفرنسية وحال الأرستقراطيين فيها الذين يمرحون، يشربون ويبتهجون غارسين أقدامهم في الأخطاء والأوحال ثم يعجزون عن النطق ببنت شفة حين يُعاجلهم الموت فجأة، فيسقطون سقطتهم الأخيرة. لم يستعدوا قبلاً ولم يحسبوا حساب يوم الثورة العصيب، هنا مصادفة من النوع الجروتسكي بغير شك. يبدو أنهم – كما عند شنيتسلر – أُناس سقطوا في الشك والحيرة، التحرر مما بداخلهم من فكر أناتول فرانس، في رفض لما ارتآه من فكر وألمعية، لكن ليس باستطاعتهم ولا بمقدورهم ذلك الهروب؛ لأننا لم نجد متعاقبات ولا مستتبعات لهذا النوع من الدرامات.. لهذا نتذكر ضمن ذكرياتنا (الببغاء الأخضر) ودور (كاديجنان CADIGNAN) في المسرحية. ليس بالاستطاعة وضْع مِثْل هذه الشخصيات بين شخصيات التهكمّ والسخرية؛ فالموت في النهاية ليس خلافاً ولا نزاعًا ضد أحد، ولا هو إزاحة لأي إنسان.. فكل سعيدٍ بالابتهاج والشراب لا بد أن تلاحقه السخرية والهُزء.

وأخيرًا، وليس آخرًا، درامات شنيتسلــر التى جمعت فى مضامينها عناصر التفكير النيّر والجمال وصورة الأعمال (الكبيرة) بما يظهر واضحًا فى بنائها ومسارها؛ فهو يضع قبل حلول الموت مباشرة – الحياة فى مواجهة الموت المقبل لا محالة. فى وقت دقيق يُعَدّ بالثوانى أو اللحظات، مُستقبِلَ الموت وهو واقع تحت تأثير أحاسيس روحية ونفسية بل وعصبية أيضًا، وكل هذه التأثيرات وفى وضعها الزمنى والوقتى الدقيق تنمو لتتقابل – فى لحظات فارقة أيضًا – مع خصائص شخصية المُشرف على الموت. مسرحية (خمار بياتريس A DER SCHLEIER DER BEATRICE) هى أولى هذا النوع من الدرامات. يُعسكر سيزار بورجيا CESARE BORGIA على أبواب مدينة بولونيا BOLOGNA. الجميع يعرف أنه سيغزو المدينــة، وسيُدمّر كل شىء فيها، وتُخيم ظــلال الموت على كل مكان. فى هذه المدينة يرى الجميع المُحتشد المنتظر للموت المؤكد، يرى أناتول (الذى يدعونه فى المسرحية فيليبو لوشى FILIPPO LOSCHI الشاعر الكبير) أنّه يسير ذهابًا وإيابًا أمام الناظرين ومعه مصيره المحتوم – الموت المُحتّم، لكن الموت لا يستطيع أن يقترب منه أو يقبض روحه. خيالُه يقتله، وبالصُدفة قتلاً ينبع من فكرة عنده خيالية. فكرة لا علاقة لها البتة بخصائص الدراما.. هذه هى أكبر أخطاء هذه الدراما، فهى التى عاشت حياتها بين الأفكار النيّرة والواعية يأتى القدر إليها لتموت وتقضى بفكرة خيالية أخرى. إذن، فهنا تُدمَّر بولونيا صدفة؛ لُوشِى رجل الأفكار استطاع – ولفترة قصيرة جدا – أن يعيش عالم فكره الخيالى. ما دام هؤلاء الناس والبشر شبابًا أصحّاء وأقوياء، ولامعين أيضًا، فلن يخترقهم المصير أبدا. أقول، ما داموا أقوياء ولامعين..

لكنهُم أيضًا سوف يهرمون، وإذن.. فماذا سيكون الموقف آنذاك؟ "الشيخوخة صناعةِ ذاتية".. أى من الذات.. ذات الشخصية التى تصنعها. هذه العبارة.. الصناعة الذاتية للشيخوخة تَرِدُ على لسان إحدى الشخصيات.. أناتول العجوز المُسن فى مسرحية (طريق الذات DER EINSAME WEG). مثل هؤلاء البشر هم الذين يعيشون فى داخلهم حياة ذاتية، حياة الانعزال المهجور غير المطروق والتى تُوقع فى النفس حِسَّ التوحّد. لكن الحياة نفسها لا تنقطع عن أرواحهم لأنها تجرى كالماء السلسبيل دمًا فى عروقهم، ولذلك فعندما يأتى دور الكهولة والشيخوخة يأتى إثره دور الانعزال. هؤلاء المُسنون قد حطموا كل سلاسل الحياة وقيودها التى كبّلتهُم طويلاً، حيث يستطيعون الآن أن يُحلّقوا طائرين إلى أى وجهة يتشوّقون إليها، وفق أمزجتهم وأهدافهم ومرامِيهم. الآن وقد شُلّت أجنحتهم فقد بقُوا وحدهم، كلٌّ مع ذاته، لأنّ الصديق النديم لأى منهم هو الذى شبّ وترعرع مع حياتهم وأيامهم الأولى. مثل هؤلاء الناس ليست لهم زوجات، بل حبيبات ماتوا قبل الأوان أو تخلّوْا عنهُن. لا صديق لأى واحد منهم، لأن الواحد منهم يفتقد فى الآخر (اليوم) تلك "الأحاديث والمناقشات التى تُنهى الكلمات بمهارة وتوافق وليس بالجدال". ليس لهؤلاء الناس أولاد أو ذُرية حتى لو كانوا موجودين بالفِعل. أما الفن عندهم فهو أداة لا تُواسى ولا تأتى بالسلوى والعزاء. لا يوجد من بين شخصيات إبسن أبطال فنانون؛ مع أنّ كثيرًا من هواة الفن ومُحبّيه أحيانًا ما يوجدون فى بعض المسرحيات (جوليان فيشتنر JULIAN FICHTNER)، أو مثل شخصية (سالا SALA) التى استمدت من الحياة خصيصة الابتعاد عمّنْ حولهـا من الناس. تتجلى تراجيديـا المُسنيّن فى سولنس.. هناك حيث

إنسان نشط يُحطم نظام الطبيعة، وهذه هى الأبيقورية بعينها. الظاهرة الأولى كارثة فجائية على غير ميعاد، والثانية مرثاة شعرية كئيبة ترنّ فى الآذان.

حياة الإنسان مُعرَّضة لتراجيديا على هذا النحو ومن هذا النوع. حتى اللحظة – ودون استثناء – فالمرأة تتقابل مع الرجال (علاقة المرأة مع هذا النوع من الرجال ترمز فى قوة إلى "كل الحياة" كما عند آخرين) الذين لم يواجهوا كثيرًا من الجوْر والظُلم، لكن العلاقة مع واحد من الرجال بالنسبة إليهم لم تُشكّل أكثر من أبيزود – قصة صغيرة عابرة. فى مسرحية (إنترلود ZWISCHENSPIEL – ENTR'ACTE)، أماديوس آدمز AMADEUS ADAMS قائد شهير لفرقة موسيقية، يتقابل مع امرأة على المستوى نفسه وشُهرته نفسها، من النساء اللاتى تعوّدن تدليلهن وتمرير كفّ اليد برفق وحنان على شعورهن. من نوع النساء اللاتى ترتَحْن إلى معاون وموافق وراضٍ عن آرائها على طول الخط. حياة خاصة ومستقلة داخل هذه المرأة، فهى مهما كان حُبها كبيرًا ومشتعلاً تجاه زوجها أماديس آدمز فإنها تبدأ فى إجراءات الانفصال – الطلاق منه، بسبب معاناة كبيرة قاسية حلّت بزوجها. لم يكن هناك طريق آخر غير الانفصال، لأنها اعتادت على الإحساس بالتدليل؛ ولذلك غاب كل مزاج عن مزاجها، ومن ثم اختفى تأثير هذا المزاج باختلاف الحالة النفسية المعهودة قبلاً، والذى لو وجد أو توافر لما كان ما كان. يتقلب الزوج آدمز بين العذاب والانكسار، فالمشكلة بالنسبة له هى تراجيديا خالصة (بالنسبة للمرأة تكون الكارثة أكثر تراجيدية) لكل ما حدث من نتائج. إنه لا يريد أن يفترق عنها أو يُفارقها، أحاسيسه وروحه الداخلية تقول بذلك، ليس من الجانب الروحى تجاه زوجته التى تُحس أحاسيسه

الداخلية نفسها هى الأخرى، وهى الجنسية المصوّرة للحب الجنسى **EROTIC**، والمُعلم الأكبر لكل أنواع الحب ودروبه، لكنها لا تفهم كيف تُروّضه على الإحساس باستحالة الاستغناء عنها.

كانت لمحة خاصة واضحة المظهر فى المسرحية الأخيرة لشنيتسلر من ناحية الثيمة، وكيف أنها قريبة الصلة إلى شكل بعيد من درامات إبسن. أظن أنه لا داعى للدخول فى التفاصيل، وكيف أنّ رائحة ثيمة إبسن ومذاقها وطعمها فى (مسرحية **SCHENSPIEL**). فكل ما كان يرغب شنيتسلر فيه يتوافق تمامًا مع أهداف إبسن. الحميمية والوُد والتعبير عن الحقيقة التى تظهر رويدًا رويدًا فى المسرحية حتى يُلاحظ وجودها وتكتمل رؤيتها. إن جمال المسرحية - كما يقول أندريه جيد - أنها واقعية تحمل جمالاً مُنتظما؛ وهى تبدأ بالجماليات فيها عندما تختفى الواقعية عنها. إذن فشنيتسلر واقعٌ تحت تأثيرات إبسن، وحتى إن لم تكُن هذه المسرحيات كثيرة - من ناحية العدد الكمّى - بما لا يجعلها تتناسب مع الكمّ الهائل من عدد المسرحيات الإبسنية التى خلّدت مدرسة عالمية بامتياز، فلماذا إذن نشغل أنفسنا بالعمل عليها تحليلاً ونقدًا، خاصة ونحن نبحث، فى جدية، عمّا تركه التطور الإبسنى لما بعد مرحلة إبسن. حَمَلَ شنيتسلر فى تطوره الذاتى الشخصى، والمستقل، مشكلات إبسن الدرامية عنده ووضعها أمام أهداف إبسن. تجربة أراد القيام بها للوصول إلى أهداف أستاذه (إبسن) نفسه، لكن عن طريق آخر غير طريق المُعلم. قد يكون فعل التجربة دون وعى وبلا فَهْم، وقد يكون قد رأى بنظراته طريق التجربة الخاصة به، أو لأنه كان على يقين من أنّ طريق التطور عند إبسن قد وصل إلى قمته، ولا سبيل لتطويره إلا بارتياد ما

رآه فى تجربته. عن تقنيات إبسن فقد أفضنا فيها الحديث قبلاً، وحددنا انطلاقها من تنافر النغمات وتنافر الأصوات فى الأسلوب، كما أوضحنا أنّ إبسن فى آخر عدد من مسرحياته قد تنحّى هاجرًا تقنيته المُعتادة فى (إيولف الصغيـــر، الإبيلوج)(*).. فـــأوقف كل علاقـــات مُعقدة بين الشخصيات، وبـــدأ التجريب فى بناء وتركيب دراماته، على أساس من الواقعية الصادقة غير الزائفة – واللاواقعية المتناقضة المُتضاربة، وتجريد المَشاهد. وهى خطوات إصلاحية تجريبية طالت الأحداث الرمزية الداخلية والغنائية الدرامية. يرتبط شنيتسلر بإبسن عبْر دراميتيْن اثنتين. نعرف أن إبسن لم ينجح فى العثور على حل ما، وبقيت محـــاولات شنيتسلـــر التجريبية راكدة فى مكانها. نجحت مسرحيـــة (A DER EINSAME WEG) ذات التخطيط الدرامى الكبير والضعف الذى تخلّل المسرحية.. فى هذه المسرحية أنواع كثيرة من البشر تختلط مصائرها بنسيج واحد يُشكل مادتها. (شنيتسلر يُريد الاحتفاظ، فى الدراما، ببساطة الحياة) لكن الدراما لا تُحقق هذه البساطة لكثرة أنواع الشخصيات وتباين مصائرها. تتحرك الشخصيات ذهابًا وإيابًا على خشبة المسرح يتكلمون، لكن عن شىء واحد فقط، ثم مرة أخرى يذهبون ويجيئون على خشبة المسرح نفسها ليتكلمـــوا عن شىء آخر غير الذى فات. ولا تبقى إلا صيغة الجو النفسى للذى مضى على خشبة المسرح، وكذلك سيرة الدراميتيْن لشنيتسلر. فى المسرحية الثانية (ZWISCHENSPIEL) لم تكن الصعوبات كثيرة، ومع ذلك فقد عدم إبسن إيجاد الحلول. الدراما هنا هى

(*) EPILOGUE: الإبيلوج، خاتمة القصيدة الشعرية، أو خاتمة المسرحية، وهو حديث يقوم به ممثل يُوجهه إلى النظارة مباشرة عند قُرب انتهاء المسرحية – المترجم

تراجيديا لشخصيتيْن، لكن الحاجات الدرامية تتعلق ببقية شخصيات أخرى. لقد قضت الرتابة والوتيرة الواحدة على المواقف وسقط البَطَلان فى حفرة جوانب عديدة حددَت شخصيتهما فى الدراما. كما لم يكن تسلسل المواقف - وأيًا كانت العلاقات بينهما طبيعية أو غير طبيعية - على قدر من التناسب المعقول أو المنطقى. أخيرًا، تهوى الشخصيتان فليس هناك أى جزء أساسى، ولا مُركّب مُكوّن بينهما.

كل ما ذكرت من ملاحظات فقط تُبيّن الابتعادين الداخلى والخارجى بين الدراميــة، وكذلك بين الدراما تورجيــا. وشنيتسلر كغيره من الكُتّاب تتعدد النظرة الكونية للدراما وللأشياء عندهُم، فشخصياتهم أكثر رقة ونعومة بما يُخفّض من القوة الدرامية لمسرحياتهم. لقد سبق أن ذكرنا السبب الرئيسى فى ذلك؛ فإمكانات كثيرة يضعونها فى الطبْع - طبْعُ الشخصيات، وكذا المزاج النفسى لها، وبكل ما فيهما من إحساس وشعور قويين، بما يُعطّل الدراما عن الاشتغال بالحياة. فكل صورة درامية تصير إلى العوار حين تنصهر ثم تتلاشى وتتبدد تدريجيًا، ولتبقى بعيدة عن الذكرى الجميلة التى تحملها إلى واقع المسرحية والدراما؛ فضلاً عن أنّ هذه الذكرى بشكلها البعيد واحتوائها على خبرة سابقة، هى التى تفرّق وتُسبب البُعد، كما تُسبب فى الوقت نفسه الضعف وإنكار القوة القدرية للحياة. مثل هذه الشخصيات تكون خبراتهم خبرات عابرة تمرُّ فى سلام؛ لأن كل خبرة منها تفتح طريقا إلى المستقبل. أما الذى يبقى هو الأوحد والوحيد هنا؛ فهو الموت. والموت ليس شيئًا ولا هو عامل درامى، ولا يمكن الإعداد أو التجهيز له مقدما، ولا حتى فى حالة الهرم والشيخوخة؛ لأنّ هذا النوع من البشر - ومن الإنسان - إذا

كان مُعدًا لهم المستقبل أو سيَحيق بهم؛ فإنهم سوف يشعرون برائحة هذا المستقبَل ومذاقه وطَعمه، لأن لكل حدث وأحداث انعكاساتها على الروح والنفس البشرية، وكذلك على هؤلاء الناس شأنهم شأن بقية الآخرين. يعترض كير **KERR** وبشدة على غياب بدايات مرحلة الموت فى شخصية سالا **SALA**. الغياب والبطولة والمعرفة الأخلاقية عند هذه الشخصية. ويُفند اعتراضه غياب اللهجة، والأسلوب، والنغمة والأوضاع (البوزات) والوقفات، وكذلك ضياع الإخلاص والصدِق. وكلها تؤدى إلى السبب المباشر فى فقدان العلاقة بين الشخصيات – تقنيًا. أما الانتقال من حالة إلى حالة فلا يعنى أكثر من اشتغال روح الشخصية واشتعالها، وهى مشاعر ليس لها أى علاقة بالشخصية ولا بتصرفاتها التى يُسببها المزاج أو الحالة النفسية، وذلك لأنّ اكتشاف العلاقات لا يمكن رؤية إلا العنيف منها والشاذ وغير الطبيعى. فبدون وجود هذه العلاقات فلا دراما على الإطلاق، وهو ما يصعبُ فَهْمه وإدراكه، ما دام الإنسان – والشخصية دائمة التفكير فى المصير .. الأمر الذى يُفسد علاقة الاتصال بالحياة. يزيد شنيتسلر ويُعمّق من هذه المصاعب عندما تجرى أحداث دراماته فى الزمن الآنى الحاضر. حقيقة أن المادة الدرامية احتوت على رقة ودقة الملامح الروحية بل ووَفّتها حقّها، لكن القصة كانت تافهة عادية؛ لأنّ هذه الشخصيات تصبح فى حالة رِضى وقناعة بالقصة أو الحكاية؛ بما يُغير بالضرورة وبالفعِل من الشعور والإحساس (عند الممثلين)، لذلك تكون النتيجة: إقصاء الدرامية عن المصير الذى تعرضه المسرحية. تقنيًا، صورة لخُلقٍ، وحالة نفسية، ومزاج مترابط يُمثّل متتاليات ومتعاقبات لعقل مخبول لنظام مُشوّش غير مُرتّب. هذه الصور المتتالية هى

صور هادئـــة ساكنة فى أغلبها، مُنغلقة على نفسها، لا يربط الحـــوار ولا التعبيرات اللفظية بين المقدمات والمتتاليات المقبلة؛ لذا نجحت درامات شنيتسلر الأخيرة بفضل اهتمامه بخطوطها، وعلى الأخص درامته (لاعب العروسة الماريونيت **DER PUPPENSPIELER**).

فى آخر دراماته (كلمة الحياة **DER RUF DES LEBENS**) يحاول شنيتسلر فيها جديدًا. يحاول التجريب فى جمْع وضمّ عدة كوميديات له من ذات الفصل الواحدة فى مسرحية واحدة (**DER TAPFERE CASSIAN**) فى إعداد بقلمه، ليُقدم هدفًا دراميًا واحدًا متماسكًا وجادًا بتقنية ذات خطـــوط جروتسكية قصيـــة ومعقولـــة.. من وجهة نظـــرى لم تنجح هذه التوليفـــة، ولا تستحق منّا الالتفات إليها هنا تفصيلاً، لأننا اليوم لا نرى مثل هذا التجريب المُنعزل الذى لا يُقدم الآن، ولن يُقدم فى المستقبل شيئًا إضافيًا وجادًا لعالم الدراما. وإذا قدّم على طريق المستقبل آجلاً، فسوف نرى ونفحص الطريق الذى سيؤدى إليه.

(٦)

الظاهر، والمرئى الآن، هو أنّ شنيتسلر يحاول جاهدًا السير تجاه (الأسلوب الكبير المعاصر). كثير من كُتّاب الدراما الأوروبيين حاولوا الاستمرار على نموذج إبسن وإلى حيث وصل. فى الشمال تأثر أقرانه الشماليون فى البداية بالمشكلة الاجتماعية وفى ذلك الوقت تحديدا (وباستثناء ستريندبرج) استعملوا التقنية الفرنسية، ثم جاءت بعد ذلك الطبيعية بتأثيراتها الخاصة نحو

التطور كما غمرت الألمان والفرنسيين. لكن الشماليين ذوى الغنائية الرخوة لم يستطيعوا إنتاج درامات ذات أسلوب أصيل؛ لعجزهم وعدم قُدرتهم على تقبّل أصول الأسلوب وقواعده.. فعندهم ضاعت الدراما مُنهزمة بين مزاج الصور وطبائعها (مثل: سـڤن لانج **SVEN LANG**، هيالمار سدربـــرج **HJALMAR SÖDERBER**، سيجبجـــرن أوبستفلـــدر **SIGBJÖRN OBSTFELDERG** وآخرين). إلى جانب إبسن لم تبرُز عبقرية درامية لامعة إلا النرويجـــى جونّار هايبرج **GUNNAR HEIBERG** شــــىء غريب أن يبقى التطوير الإبسنى بنموذجه وطابعه الخاص علامـــة مضيئة على كل تطوير عند الدراميين الشماليين، ومرة ثانية باستثناء سترندبرج، بسبب إسراعـــه فى الوصول إلى المرحلة نفسها عند إبسن، يقف التطوير عند إبسن عند محطات ثلاث: الرومانتيكية الأدنى منزلة **EPIGONROMANTIC**، والنقد الاجتماعى، والتأمل اللا عقلانى المُبهم(*) **MYSTICISM**. على هذه الصورة جرى التطور عند كُتّاب القصة والرواية النرويجية، وكذلك عند كل من: كنات هامسون، وآرن جاربـــورج، وجونّار هايبرج الذى وصل ليحقق هذا التطـــور فى (تراجيديا الحب **KJAERLIGHEDENS TRAGEDIA**). فى البداية – قبل كتابته هذه الدراما – كان مبهورًا بالتقنية الدرامية الفرنسية وبأصل الأفكار فيها وأصولها التى أظهرت الإنسان مُتجانسًا روحًا وطبْعًا ومِزاجًا بطريقة

(*) هو المذهب الباطنى الذى يقول بأنّ المعرفة المباشرة بالله أو بالحقيقة الروحية؛ يمكن أن تتم للمرء عن طريق التأمل أو الرؤيا أو النور الباطنى، وبطريقة تختلف عن الإدراك الحسى العادى أو اصطناع التفكير المنطقى – المترجم

خارقة؛ حيث يهاجم الآخرين عندما لا يُرضيه أحد.. تتجلى هذه الحقيقة فى أعماله: ملك ميداس KONG MIDAS، الجائزة الأولى DET STORE LAD) رغم أنهما لا يعنيان الكثير.

فى تراجيديا الحب، الثيمة هى ثيمة إبسن نفسها، اقتباس من فكرة هابِّل لحب كبير بين رجل وامرأة.. حب وصراع فى الوقت نفسه. يأتى هايبرج ليبلور ويُشذب الصراع عند الحقائق الثانوية المساعدة للدراما. عند هابِّل وإبسن - قبلاً - كانت هناك عدة عناصر أخلاقية فى الصدمة التى تَلحقُ بالعاشقيْن.. يطرح الرجل المرأة فى معارضة لحقٍّ من حقوقها وحقوق شخصيتها، بيد أن الجميع يُجمع بعد ذلك أنّ الرجل لم يكُنْ أمامه إلا أن يفعل ذلك، وأن يقف فى مواجهته للمرأة موقف النِد للنِد (سولنس، رابك). يسُد هايبرج الطريق على العناصر السابقة عند هابِّل وإبسن، وكذلك على الأسس عندهما والفرعيات أيضًا. يضع نُصب عينيه الأحداث فى صُلب أساسياته ومرمى أهدافه لاستتبات الأحاسيس وإبراز موروثاتها الماضية، والفروق الكبيرة بين قديم وجديد مُستحدث فى هذه التراجيديا.. كل هذه الأفكار والصور المُستحدثة تمرُّ أمام أعيننا بلا أى زخرفات أو تزيينات. موضوع هذه المسرحية فى اختصار، وعلى وحْشيته: **هو أنّ اختلافًا هنا وهناك بين فسيولوجية الرجل وفسيولوجية المرأة.** مشاعر كل منهما فى علم وظائف الأعضاء PHYSIOLOGY تذهب عند كل منهما إلى طريق آخر، وليست المشاعر فقط، بل والأفكار، وجههما أيضًا يتجه ناحية الافتراق. ولمّا لم يظهـــر سبب فسيولوجى داخلى أو خارجى، فإن عامل الحب يُدمر حُبهما

تمامًا. هذه التراجيديا الكبيرة عادة ما تحدث وتتكرر هنا وهناك فى كل مكان؛ فاثنان من البشر (كالزوج والزوجة هنا لا يمكن أن يكون الحب بينهما على شكل واحد من الكمية والنوعية) يُحبان بعضهما، ومع ذلك فالحياة عند كثيرين لم تَولد، ولن تُولّد التراجيديات. بالمسرحية شذرات من المتاعب والمضايقات، مشاهد حرجة ومُحرجة للشخصيات، وبين هذه، وبين الخلافات والاحتكاكات تختفى التراجيديا، وتُحبط الشخصيات، التى تنسى كل شىء، ولتبقى ذكريات صورة أليمة بينهما. إن أهم ما وصل إليه هايبرج فى درامته أنه ارتفع فوق الأمور والمظاهر والظواهر العادية والمألوفة حين اختار هذين الزوجيْن خاصة المرأة التى لا تعرف التنازلات أو التسويات، والتى سارت فى سلوكها حتى الحدود الأخيرة لشخصيتها.

هذه المسرحية هى تراجيديا شخصيتين، أربعة مشاهد قوية وبسيطة وضخمة أيضًا. كل مشهد يشير إلى مرحلة من المراحل المهمة فى الحياة بامتياز.. وكأنّ شنيتسلر أراد وجرّب إرادته ألا تكون التراجيديا مُستدعاة من الماضى القديم، وأنها حالة معاصرة تعيش بيننا. اختياره للثيمة هو اختيار وانتقاء مُميز، وقوى، هايبرج كاتب درامى أكثر قوة وذكاءً من شنيتسلر، خاصة أنه اقترب – فى هذه الدراما – من الحل السليم والمؤثر بالجديد. هذه مسرحية تراجيدية لإعلاء شأن التراجيديا عبْرهما، لكنها عند هايبرج كادت تكون لثلاثة عناصر، والعنصر الثالث هو الحركة التى سارت بالمسرحية إلى النهاية.. لكن هذا العُنصر الثالث ليس متضافرًا ولا هو مبنى أو مُركّب فى المسرحية، كما هو عند شنيتسلر. يأتى العنصر مصادفة فى العبارة الأخيرة قبل إسدال الستار، عندما يكتشف المؤلف الدرامى أنه فى حاجة إليه، وأنّ

الاضطرار يدعوه إلى تلك الخاتمة.. إلى جانب أنّ هذه الشخصية القوية – الرجل، التى تحمل تراجيدياها على كاهلها والتى تصطدم بأهم مشكلة من مشكلات الدراما، فإنها مع ذلك تبقى قوية وصامدة إلى درجة كبيرة حتى تبقى التقنية عاملاً مساعدًا وفعّالاً معها. إنه ليُمكن القول إنّ سؤال التقنية هذا ليس بالشىء أو العامل الأهم الذى يمكن التمسك به إلى هذه الدرجة، ففى الفنون العُضوية المتماسكة الأجزاء **ORGANIC** لا حاجة لنا، ولا لها إلى مثل هذا السؤال أو الافتراض. لقد بيّنا كيف أنّ بنيوية الأخطاء عند إبسن استطاعت أن تؤثر فى طعم ومذاق الدرامات عنده. فالصعوبات التقنية لم تكُن خطأً انعزاليا يعوق علاقات الشخصيات واتصالاتها مع بعضها، لأنها فقط عَرَضٌ من الأعراض، خلل أو شائبة وعارض غير مؤكد أو مستمر أو هو علامة على عمل غير صادق أو لائق. تصل نتائج هايبرج إلى عدم التوفيق فى حلّ مشكلات التكوين فى درامته هذه، فمن الناحية "النظرية" فموضوع التراجيديا موضوع عام، والثيمة عمومية، ومع ذلك فالثيمة عنده تؤثر بطريقة استثنائية وسرعان ما تصل إلى (حال) الباثولوجيا فى تفرّد وحيد.

يتشابه (السبب) هنا مع الأخطاء التى توجد فى درامات عصرية أخرى، خاصة الأخطاء الأسلوبية؛ فالأسباب بين الصراع وبين تأثيراته أسباب داخلية يصعب تضمينها العمل الفنى – المسرحية إلا إذا سارت على طريق العُنف والقوة والضغوط التى تُنير وتُلقى الضوء على الأحداث. وقوة النظرة التشكيلية وهى مِطواعة ولدنة ومُبدعة عند هايبرج، إضافة إلى مهارته الدرامية اضطرته إلى مواقف تضطرم بالمشاعر والأحاسيس حتى يُعبّر عن وجهة نظره ورؤيته فى كثير من الانضباط. ولِكىْ نُحضر

شخصيات معاصرة اليوم فى هذه المواقف– وفى الدرامات الاجتماعية – حيث لا مناص من إقحام الوهم والخداع، فلا بُد من وضْعِها فى روحٍ ونفس حتى تصل إلى هذه المواقف وحتى تتبع أحداثها هذه المواقف بعد ذلك. وكلما اقتربت الشخصيات تجاه الأحداث، ذهبت علاقاتها أكثر فأكثر إلى حالة تنافر الأصوات وحالة اللا انسجام؛ فموضوع أولٌ ورئيسى هو فى الفكرة – من الزاوية النظرية.. لكن عند النهاية، تُصبح الزاوية النظرية مثل الذكرى ومثل النموذج العام، فانطباعات الأحاسيس تتعارض مع بعض المحاولات والتجريب عندما يلتقط كاتب الدراما المواقف – بلحمها وشحمها – ليدخل بها إلى عمومية الثيمة، وهنا تنشأ العلاقات بين الشخصيات وبعضها؛ فالعلاقة الروحية علاقة مُعقدَّة بين شخصيتين يربط بينهما حديث أو ديالوج أو حوار ناشئ عن الصدفة. وهنا يكون الحديث أو الديالوج أو الحوار الملتصق ببعضه وفى استمرارية فى حاجة إلى التبسيط والبساطة. إن وجْهًا ثالثًا يُضاف إلى الحديث المستمر بين الشخصيتين مُضيفا علاقة جديدة هى فى حقيقتها علاقة رمزية باعتبارها علاقة مُكمّلة للحديث والأحداث السابقة (وهنا تتكشّف الصدفة عند الشخصيتين وعن أحاديثهما)، أو يحدث العكس. حتى اليوم، ورغم الجهود المبذولة من الدراميين للعثور على نقطة ضوء تُنير بعض النقاط النظرية المُستعصية على الحل أو الكشْف، والتى تسير إلى الحلول العملية فيما بعد. ورغم كل هذه الشكوك بِفعل النظرية والاتهامات التى تُكال لها بعدم الفهم، فإنها تظل على مدى التاريخ والأزمان هى الأصل فى التطوير والتقدم فى الدراما حتى عصرنا هذا.

(٧)

كما رأينا وأوضحنا فى السابق، حاول سترندبرج الاتجاه إلى البساطة وإلى التبسيط والتخفيف من الدرامات الاجتماعية أكثر من إبسن. أعماله الطبيعية كانت غير مربوطة بإحكام، مفكوكة مُهلهلة النسْج فى العديد من دراماته (الآنسة جوليا، المنبوذ **PARIAH**، الأقوى). شنيتسلر جاء بحل درامى.. فى مشهد من المشاهد التــى يكون العمل فيه قليلاً؛ أو حينمــا لا يحتوى المشهد على أكثر من شخصيتيْن، فبالإمكان فى هذه الحالة إقحام مضامين الدراما كلها آنذاك. طبعًا درامات قليلة ومعدودة هى التى تسمح الثيمة فيها أو المادة الدرامية بالخضوع تحت جناح هذه الرؤية – أو الفكرة الشنيتسلرية. حاول سترندبرج التجريب فى هذه الفكرة لمدة قصيرة، حينما اتّبع حالة العواصف الطبيعية التى يتعاظم فيها الثلج الساقط، والمطر، والرياح والأعاصير فى تدفُّق فجائى، وفى الصعود والهبوط فى الضغط الجوى، وهى حالات اختلفت فى تفسيرها الكاثوليكية الغامضة، وبين التفسيرات الشكيّة العلمية الطبيعية – فى علوم الطبيعة، لم ينتصر رأى جانبٍ منهما على رأى الآخر. قُوى تحت الأرض قد تراها العين أو تُدركها على أى نحوٍ كان، أو لا تُدركها على الإطلاق، تلعب أو تُحرك مصائر الإنسان والبشر أجمعين، لكن هذا الصراع يكمن فى نفس إنسان ما أو شخصية مسرحية – أو بين شخصيتين – رجل وامرأة يتقرر مصيرهُما المُوجِع المرير. الحال نفسها عند سترندبرج عندما أراد الاشتغال على الحياة المعاصرة اليوم، ما أدى إلى ظهــور أسلوب مختلِط. ماترلنك استعمل المزْج الانطباعى – التأثيرى.. كانت الشاعرية والشعر هما الطريق التحولى الانتقالى. قبل

الأزمة بخمس سنوات لم يُبدع أى أعمال شعرية، لكنه شغل نفسه بالكيمياء والرياضيات – بنية الجسم من حيث التكوين والمظهر والقوة. بعد ذلك كتب ما بين أعوام ١٨٩٧، ١٩٠٢ سيرًا ذاتية وبعض القصص والروايات بين القصيرة والطويلة، إلى جانب كتابة (١٨) دراما، الأوائل منها حملت قدرًا ضئيلاً من الفن، امتلأت بالأجواء الجنسية ونوبات الغضب والطباع والخُلق، وبالواقعية وبالأسلبة الجريئة، وتغلّب عليها الاصطناعية **INORGANIC** فى خلط غامض. مسرحيات أولى خالية من البناء الدرامى، صور متماسكة خلف بعضها داخل أجواء غنائية (فى اتجاه دمشق **TILL DAMASKUS**) – وهى نموذج الدراما لذلك العصر. هكذا تؤثر هذه المسرحية وكأن سترندبرج أراد بها إعلانا عن خبراته العديدة، وكأنه بدأ من الصفر – من المُربع الأول فى تعلّم كتابة فن الدراما. بعد انقضاء فترة الأزمة اختلفت الأعمال عن ذى قبل كما اختلف تقديم الخبرات. فقد تعاقبت الخبرة بقوة دفْع قوية وهائلة، خبرات تدخل إلى وجود الدرامات زرافات وتتجه وجهات عديدة ومختلفة فى غير تشابه أو تقارُب، ولذلك فكل خبرة بقيت تحمل خصائصها دون أن تتحد مع الخبرة الأخرى.

وجد سترندبرج نفسه، ومصيره فى هذه الحياة المعاصرة ولذلك يقرر وينظر إلى المرأة كأحد عوامل الدراما الاجتماعية. فى مسرحية (رقصة الموت **DÖDSDANSEN**) يُطوّر من العلاقة بين الرجل والمرأة إلى درجة عُليا، وهى الثيمة التى سيطرت على ظنونه فى مراحل كتابة الدرامات الأولى عنده. هناك شىء يكتنفه الغموض، مُحاطٌ بالسرّية، وقوة مجهولـــة تلاحق وتُجبر كل إنسان، والرجل والمرأة فى المسرحية على تقييد الواحد

منهما للآخر وتعذيبه حتى الموت أو يصل إليه أجلُه المحتوم ومصيره النهائى. كل واحد منهما - الرجل والمـــرأة - يحس فى وضوح أنّ الآخـــر لا بد له من هذا العذاب. نعم، هناك عذابات مشتركة، وهناك لمسات ناعمة تتحرك بينهما تُنقِّب وتفتش بتدقيق فى بحث عن الصراع حتى ولو كان بعيدًا، لتنطلق هبّة جميلة رائعة، تحمل لحظة لقاء الرجل والمرأة للمرة الأولى حتى أصبحا تحت سقف واحد زوجةً وزوجًا. هذه التراجيديا القائمة والمبنية على عنصرين - الزوج والزوجة، هناك ثالث، مُشاهد متفرج، شاهد الصدفة الذى يلفّ ويُدوِّرُ الصراع الوحشى المُميت ويزجُّ به إلى الأحداث، وداخلها. من المؤكد أنّ هذا الثالث هو رمز العالم - أو الكون الخارجى، كل همّه وغاية مقصده هو تصديه للمصير. ونحن - كالثالث - شهود متفرجون لا حول لنا ولا قوة، ننظر إلى أنفسنا وإلى تدمير الآخرين، ومع ذلك فنحن فاقدو القدرة على المساعدة ومدّ يد العون، وبلا عقل أو تفكير هذا الإحساس هو المهمة الغالية للثالث - للرجل الغامض الثالث، المهمة المنسوجة دائمًا والمُركّبة فى البناء الدرامى، ومن نظرة أخرى، أحيانًا يكون مكان هذا الثالث لا وجود له أصلا فى التركيب الدرامى، وحتى لو كان الأمر كذلك، أو كان له وجود فى الجزء الأول، وجود يخاطب المقدمات الروحية - والنفسية التى تتفرع وتزداد على التوالى حتى تتكرر المقدمات عدة مرات وكأنها تتوالد لحظة بعد أخرى. هناك، حيث كل واحد - وكل شخص أو شخصية يحاول إسقاط شىء أو أشيـــاء من حياتـــه الحقيقيـــة (الجزء الثانى). لا يسعد سترندبـــرج بدون شخصيات(*) كثيرة، وهذا التصميم البنائى فى تركيب الشخصيـــات كثيرًا

(*) .. مع أن شخصيات مسرحياته محدودة العدد، وفى بعض من مسرحياته لا تتجاوز - فى المسرحية الواحدة - أصابع اليد الواحدة! - المترجم

مـــا لا ينجح، كما عند شنيتسلر فى مسرحية (DER EINSAME WEG) والتى اقترب فيها من النجاح والتوفيق، وكذلك كان كلٌ من النجاح والتوفيق على قُرب منه.

هذه الحادثة المشوبة بمثير الشهوة الجنسية تجتاز حدود كل الأحداث، وحدود السبق والتهيّج الجنسى. من هذا الجنس والشبق يرتمى الإنسان بين خلجات نفسه وبين الصراع. فالإنسان – حسب اعتقاده – يظن أنه قادر على تنظيم مصيره وترتيبه. ولذلك فهو يواجه هذا المصير بكل ما لديه من جبروت وأنفة. لكن سرعان ما تخمد هذه المواجهة لتصبح كحشرة مرّت فى الهواء واختفت عن الأنظار. هذه هى تراجيديا المصير، وهى هنا كالحرب أو المعركة الطاحنة التى تدور فى مواجهة المصير، هذا الضعف العاجز البائس يُقهَر فى الحرب. فمهما كان مُرهقا هذا المصير فإنه لن يكون مُستعدا للاستقلال والفردانية للظهور فى درامات الملوك بكل خصائصها وطبائعها التراجيدية. عندما رأى سترندبرج جلبةَ هذا الزمن، وشاهد الدماء تسيل أيضًا فى هذه الفوضى العليلة، توجّه بفكرته وأفكاره إلى وطنه وتاريخه لينتقى من بين أحداث التاريخ الثرية ثيمات وموضوعات دراماته. ولذلك تؤثر سلسلة دراماته التاريخية كما لو كانت تراجيديات المصير الكبيرة. يضع سترندبرج كل شخصية من شخصياته أمام مصير غير مناسب لها، لذلك فكل شخصية تحاول وتجاهد قدْر ما فيها من بأس وقوة وشك لتنقذ نفسها مما وقعت فيه من مواقف خاسرة. فى طريق الحياة وطريق المصائر نرى قتلةً – ومؤامرات للقتل وعائلات – وأُسرًا بأكملها ترفع واحدًا منها إلى العــرش، ثم تتحول الأسرة إلى آخر تبثُّ فيه الغيرة والجريمة ليقتل صاحب العرش الأول...

وهكذا دواليك. فالقادم الجديد للعرش سيلقى مصير الأول وبجريمة القتل الغادرة نفسها. يخطف الموت مُبكرًا الكاتب الدرامى جوستاف أدولف فى عزّ شبابه. كان فى الموقف نفسه عندما عجز عن أن يهرب أو يتلافى الموت الذى أنهى حياته فى سن مُبكرة.. لعل حظّه كان سعيدا بهذا الموت المفاجئ. كل فكرة جيدة تأتى إما متأخرة بعد فوات الأوان وإما قبل ميعادها وإما تضمحل وإما تتقص ثم تختفى، وحتى عندما تأتى فليتها تكون صالحة ومتوافقة للزمان والمكان. اختلاط وتشوشٌ دموى وحالة الهيولى تسيطر على البشر – وكل الناس.. فى كل مكان ينتقل التوحّد بينهم. أحيانًا قليلة يرتفع بعض الناس بأحاسيسهم للخروج من الإحساس بالورطة والهزيمة، ومع ذلك لا تصل هذه الفئة القليلة من البشر إلى التخلص مما يعانيه الآخرون. تقنيًا كل هذا النوع من المسرحيات يتماثل مع مسرحيات سترندبرج فى وجهة نظره، التى لا ترى فى الحياة إلا هذا الاختلاط البشع والتشوش والهيولى والاضطراب العام. موت يملأ المكان، أعمال وتصرفات وحوادث وأحداث غريبة عجيبة تقُص التاريخ، لكنها مُرتبة بطريقة خاطئة وسيئة، ومبنيةً على الفراغ ودون تنظيم أو تدبير.. ديالوجات إبسن فى مسرحيته (المطالبون بالعرش) أكبر دليل على ذلك.

هى مرة واحدة التى استطاع سترندبرج فيها التعبير بدقة عن الأحاسيس فى مواجهة الحياة، وبأنّ اللا نظام هو اللبنة الأولى والأخيرة فى موضوع المسرحية، جرى ذلك فى مسرحية "لعبة الحلم" **ETT DRÖMSPEL**، وهى آخر سلسلة المسرحيات الكبيرة. هى فى حقيقة الأمر حكاية وليست دراما، مع أنها تموج بالشعرية والشاعرية أكثر من أى دراما أخرى. تمتلئ الحكاية

بالمزج والاختلاط فى أحداثها، وبعدها تتصرف شخصياتها كلٌ إلى حال سبيله. يبرر ستريندبـــرج وجهة نظره فى المسرحية بأنّ الحياة مليئة بهذه الاختلاطات والمزج والتعثرات، لكن النهاية تأتى على الناس - وعلى الشخصيات والحياة، والعالم ثابت جامد (فى وضْع "محلّك سِرْ"). تعرض المسرحية أمام أعيننا اقتراب الناس من بعضهم، ثم افتراقهم عن بعضهم، عُشاق وأعداء، موافقون على أمر ومخالفون لهم على الأمر أو الشيء نفسه، أغنياء وفقراء، ظُلم العالم - والحياة بكل ما تأتى به جنبًا إلى جنب الهدف فى البحث الصادق والمُميت عن الحقيقة، حيرة البشر - والناس - والشخصيات وضعفهم رغم الحماس ونيتهم فى تخطّى مزالق الحياة للانتصار عليها. أفكار رائعة ترد عبر صور كثيرة أمام ناظرينا، لكنها فى نظام الحكاية وليس ترتيب الدراما. أفكار منطقية بامتياز لكن منطقية الحُلم هى المسيطرة على هذه الأفكار، فهذا الانتقال الأليم الصادر عن رؤًى منظورة بالفِعل يأتى إلى الوجود - المسرحى فى تعبيرات تامة، لكنها تحمل اللا نظام والفوضى والارتباك. تعبيرات تكشف رؤية ستريندبرج للكون، وهى نظرة تقول بأنّ الحياة تتوافر على آلاف وآلاف الإمكانات، التى يشتغلُ هو عليها وينتقيها، لكنه يراها عن بُعد كما يرى الطائر الأرض وهو طائر فى السماء - من علٍ. بعد مسرحيته (دم الطائر SVANEVIT(*))، وبعد محاولات وتجريب مستمر ينجح فى هذه المسرحية للوصول إلى حكاية درامية حديثة وحقيقية أيضًا فى نموذج مسرحيات (الحكايات).

(*) كتبها عام ١٩٠٢ - المترجم

لكن الواقع أن هذا النجاح إلى البعيد عن أصول الدرامية. ليست هناك شخصيات فى هذه المسرحية، هناك السلويت[1].. إذن فقد غابت النوايا والعزائم والرغبات.. أفعال وأحداث وتصارعات بينهما، حكايات وتاريخ فقط كلها تتلاحق خلف بعضها. صُور تحمل معانى جميلة وكثيرة، لكن غنائيتها والوحدة بينها بعيدة عن الدرامية.. هكذا كان سترندبرج كما كان شأن الكُتّاب الآخرين، رائدا دراميًا وشاعرا مثلهُم تمامًا: كُلما كان أكثر حقيقة وأكثر عُمقًا، بعُدَ بعيدًا عن الدراما. فهو كُلما حاول كتابة دراماته الشعرية – الشاعرية فى صيغة الطبْع والمزاج فى تعنُتٍ وعنف، وسط شكل يرتئيه ويعتقد بالدرامية فيه، فإنه يضع المسرحية وشخصياتها فى بؤرة اصطناعية لا عضوية. فى هذه المسرحية نجح سترندبرج فى نسْج خيوط الدرامية نسجًا سليما ووضعها فى الشكل المناسب لها. شكل يتناسب مع غموض الحياة وأسرارها وألغازها. وهو ما يُعيد إلى أذهاننا المواقف التاريخية للأدب الدرامى، واليوم فى أفكار الدراما الكبيرة، وأفكار رائعة عديدة أخرى (مثل المرحلة الأخيرة للأدب الدرامى فى العصـــر الإليزابيثى الذى يُطلق عليه الرومانس **ROMANCE** فى تاريخ الأدب الدرامى).

(٨)

التطوّر عند جرهارت هاوبتمان يتفرّع ويتشعّب إلى تفرعات وتشعيبات عديـــدة كما عند سترندبرج. لكن الفـــرق بينهما هو أن هذا التشعُب عند

---

(١) السلويت SILHOETTE: الصورة المُسَلْوَتة المُظللة.

هاوبتمان يصعب الحصول فيه على (مركز) الخبرة كما هى عند سترندبرج. أما من الناحية الفنية فهى تزيد فى اهتمامها بالوحدة فى الإبداعات المختلفة. إن أعظم المُشتَرك بينهما هو الطبيعية. لم يكُن هاوبتمان فى يوم من الأيام (طبيعيًا) بالمعنى الاصطلاحى المفهوم مثلما كان الموقف عند الشعراء الدراميين ونماذجهم الدرامية مثل شالف أو تشيكوف، لكنه – على أى حال – لم يكُن معدودا من بين كُتّاب الدراما المحدثين (وحتى فى أشعاره وإنتاجه الشعرى كذلك)، كمعنى للطبيعية أو مغزاها. فمعنى الطبيعية عنده لم يكُن يستهدف التقنية كما لم يكُن مسألة شكل أيضًا. فى آخر تحليلاته للطبيعية – يرى صَبْغ الأحاسيس بطريقة مُكثفة عند كل إنسان – وكل شخصية، وكذلك صبغ الحكايـــة أو الحادثـــة، ويُشْربُ المزاج والحالة النفسية، ومرّة واحـــدة لا تتكرر.. ولذلك، ومهما حملت الأحاسيس رقة ودقة التجريد، فإن نموذج الأحاسيس عنده يبقى مُتوحشًا، بحكم هذه الصيغة الوحشية المُوجعة. إذن فالطبيعية عنده تعنى صراعا أمام التعقلية والتعبّد للعقل وفى مواجهتها. بدون الصراع يصبح نموذجه قابلا للتحول والانتقال إلى معرفة ما فقط. يعنى الصراع التصدّى للقُوى القديمة الموروثة التى لم تعرف ولم تفهم أو تُقدر حق وجود الأحاسيس فى عالم الوجود. لعل هاوبتمان هو الشاعر الدرامى العصرى الذى يُشبه شكسبير فى عصره، دون أن ندخل فى تفصيلات وفروق مهمّة بينهما أو نتبع أحدهما. بل لعلّه قد تأثر شيئًا ما بكل من إبسن وهابل. هناك علاقات اقتراب وقُربى بينه وبين شكسبير من ناحية نظرة الدرامى إلى الإنسان وفكرة الإبداع.. أما من الإبداعات التى لا تستهدف غاية فهما متساويان فى وجهة النظر هذه، فالشخصيات عند كل منهمـــا فى مواجهاتهم

وعدائهم لبعضهم هم العامل المشترك للإفصاح عن مضمــون الدراما، وليسوا أفكارا في الوجود الماضي. مواجهات متضادة كبيرة هي التعبير عن هذا النوع من نموذج الدراما. نموذج يقترب كثيرًا من فكرة "الفن للفن" في الإنسان ووضعيته، وفي الموقف الإبداعي وأهميتهما هنا الآن، أنَّ هاوبتمان في هذا العالم الأثرى القديم يقف متضادا معه، فقد نحا نحوه كل كبار كُتّاب الدراما من قبله (نتذكر على سبيل المثال شكسبير، بن جونسون، جوتة، شيللر، لودفيج – هابل وتضادهما). يقف اليوم بول إرنست كواحد من أكبر معارضي شكسبير في نماذج الشخصيات عنده، يظهر عند هاوبتمان عديد من الطُرق حيث يبدو كأنه بحث عن مركز غير موجود أصلا، وكأنه انتقاءات واصطفاءات، وأظن أنّ الأمور مرتبطة ببعضها. كيف؟ إذا لم يبق في الدراما اللانظام أو الاضطرابات أو أي أحاسيس أو استشعارات لهذه الاضطرابات والفوضى وفي محل الوجود، فإن الدراما بوسعها ساعتها أن تفرض النظام والأفكار التي تحملها على عاتقها بين مشاهدها وفصولها وإيقاعاتها لتصل، ثم تلتحم في علاقة مع التجريد، ولتُضعف من صيغة النظرة والرؤية، وتمنح الطبيعة الكامنة في صُلب الفن. وأظن أن هذه الأسباب هي التي دفعت هاوبتمان إلى الاستمرار في تجاربه الكثيرة والعديدة، في مواجهة منه مع الإبداعات الجاهزة في الفنون. وهذا هو التفسير العلمي والمنطقي لما تردّده الأغلبية من الناس، بل والشائع أيضًا من أن "الطبيعية" تُعطل من ظهور الدراما الكبيرة. يمثل العراك والتشاحن بين الصراع والطبيعية أشياء كثيرة وأسبابًا أخرى عديدة، كما هي العادة في أشياء ووجهات أخرى: يدفع التجريبُ الصراعَ بكل ما فيه من قوة وما يحمله من

إمكانات إلى إجبار الصراع إلى البحث عن نواقصه وأخطائه (التجريد والمُجرّدات من داخلـــه والمعارضـــة للطبيعية، والتقييمـــات)، حتى يـــحقق التجريب وحدة بينه وبين خطوط الصراع.

وسرعان ما بدأ هجر الطبيعية الخالصة فى الازدهار والنُمو (مسرحيتا: الرجل الوحيد EINSAME MINSCHEN، الفراء)(*) عندما بقيت المسرحيتان تتمتعان بالإخلاص الروحى والانتماء لهذا الإخلاص على طول مسيرتهما. فازدهار الطبيعية اضطّر هاوبتمان إلى الابتعاد عنها رويدًا رويدًا، لكن فى قوة وشدّة. وكأن كل خطوة من خطوات البُعد والابتعاد كانت دفْعًا للصراع للتصادم مع عناصره الداخلية نفسها والتضاد معها، وعلى عكس طبيعته حتى يبعُد بعيدًا عن الطبيعية، ويقتلع من جذوره وخطوطه – الصراعية الاختصار لفنون الحياة وإبعادها عن التمامية والكمالية (وكما شاهدنا فى دراماته الاجتماعية وفى كوميدياته من أنّ الشكل قد أجبر الأسلبة القوية على أن تنحو نحوًا آخر). من اللحظة الأولى فى الدرامات الاجتماعية نلاحظ انطباعات طبيعية فى هذا النوع من الدرامات، تمامًا مثل الدرامات الأولى السابقة. لكن مسرحية (الحمّال هنشل)(**) تجىء بمشاهد بمثابة إمكانات فقط، لكنها إمكانات غير عادية لأنها سرعان ما تتناثر إلى البعيد يمينًا ويسارًا. لا يترك هاوبتمان فى رسمه للحياة اليومية المعاصرة الإمكانات وفعاليتها. فالأسلبة عنده تنبثق

(*) الفراء "DER BIBERPELZ": كوميديا فى أربعة فصول. كتبها هاوبتمان عام ١٨٩٣. يمثلها تسعة رجال، وأربع شخصيات نسائية – المترجم

(**) كتبها هاوبتمان عام ١٨٩٨. فى خمسة فصول، الأدوار (١٢) رجلاً، وأربع نساء – المترجم

من هذه الإمكانات لتُتيح له الالتصاق بكل إمكانات شخصياته.. هذه الشخصيات التى تصنع المواقف الدرامية المسرحية بالحوار الذى يضعه لها فى أفواهها لتكوّن المشاهد والفصول المسرحية. هذه الأسلبة تظهر واضحة للعيان فى (روز برِند ROSE BERND)(*) كما فى مسرحية هنشل التراجيدية. الشخصيات تتميز بالعقلانية. فهنْشل وكل الشخصيات من حوله تتقدم إلى مصائرها دون وعى، إلى أحبولة أعدّها لها القدر أو المصير ذاته. من بينها من يعقل رؤيا المصير ويتفهّم الأمور، ويجد الكلمات المناسبة للمواقف المسرحية، وأخرى من العامة التى تأخذ الأمور على عواهنها. أما البيئة التى تجرى فيها أحداث المسرحية فهى مُختارة بميزان دقيق على قدر الأحداث ومساحاتها دون زيادة أو نقصان. الدراما نفسها تدور بين عدة شخصيات محدودة، تُؤدّى أدوارها فى جو غنائى؛ لكن هاوبتمان يرى أنه عاجز عن وضْع شخصيات قليلة فى دراماته (مع أنها نسبية فى أغلبها)، كعادة زملائه من الكُتّاب الآخرين. لكنه على الأقل يحاول فى هذه المسرحية.. تقع كتابته لمسرحية (ميكائيل كرامر MICHAEL KRAMER) بين زمن مسرحيتى (الحمّال هنشل)، و(روز برِند)(**)، مسرحية تحمل صيغة التجريب من محاولاته. تتألف الدراما من مشهديْن اثنين بين أب وابنه.. موقف واحد ذو اتجاهين مختلفيْن.. ديالوج تتبادله الشخصيتان ثم يأتى مونولوج الأب قُبالةَ تابوت الابن. فى مشهد مُهم نرى الابن وقد أعيته الحيل حين وقف عاجزا فى هذا المشهد القصير أمام

(*) روز برِند: اسم علَم – مسرحية كتبها عام ١٩٠٣ – المترجم

(**) أى بين عامى ١٨٩٨، ١٩٠٣ – المترجم

زوجته، سببّه له مصيره الذى هدم حياتـــه وألقى عليهـــا بظلال الفســـاد والتدهـــور. المسرحية من تراجيديـــات المصيـــر هى الأخرى، تراجيديـــا ابتعاد شخصيْن عن بعضهما فى نهاية الأمر. فالإنسان بعيد عن ذاته، شيء ما يدفعه دون أن يعى أو يُدرك إلى هذا الاتجاه البعيد والذى سيُحطمه حتمًا، وهذا الشيء هو الذى يُعدّه ويُجهّزه إلى أن يبقى وحيدا لا يأخذ مع هلاكه أى شيء، ولا حتى ذكرى من الذكريات، ولا يلجأ إلى أى مساعدة، حتى يصل إلى قمة الانتهاء. الواضح أنّ هاوبتمان – فى هذه المسرحية – يتعامل مع المشاعر والأحاسيس العميقة الغنائية فى خصوصية تأليفه لها. فالمسرحية لا تحوى كثيرًا من عناصر الدراما المعاصرة التى تتجه نحو الانعكاس الغنائى أو الانعكاس ورد فعل الغنائية التى غابت قبلاً منذ الفترة التى عُرفت بمصطلح (HAUPTMANN - UND STAATSACTION)(*) لِقدمها ومرور التاريخ عليها، بعد أن انصرف عنها الكُتّاب الدراميون بسبب عناصرها "الدرامية" التى تُعطّل تمامية الوحدة واكتمالها عُضويًا. رأينا الكثير من نوعية هذه الدرامات عند الكثير من كُتّاب الدراما، لكنها لم تكُن على مستوى هاوبتمان فى لفْت الأنظار إليها، خاصة فى هذه المسرحية بالذات. لم يحدُث من قبل – حتى عند درامات إبسن الكبيرة – مثل هذه الحياة الحديثة بكل جلالها وفخامتها وعظمتها، وتساميها ورفعتها، وقُوتها الدينية العقائدية الغنائية. ومع ذلك تظل المسرحية بعيدة عن الزلل أو الخطأ، لا فى الشخصيات، ولا فى

(*) يعنى المصطلح، الدرامات الجادة فى موضوعاتها التاريخية – السياسية التى انتشرت فى القرن (١٨) بين الفرق المسرحية الألمانية الجوّالة التى كانت تجوب المدن والمقاطعات والحدود الألمانية – المترجم

ديالوجاتها أو أحداثها المسرحية: هنا – على وجه الخصوص – تصل الدراما إلى البِنية الطبيعية القوية وإلى خلْق الوجود الطبيعى بكل ما تحتويه الطبيعية من كامل الانسجام وتماميته، هذا الانسجام الذى ظلّ مرافقا لحياة هاوبتمان، ولم يفقدْه أو يستغنى عنه فى يوم من الأيام، باعتباره أحد انتصاراته الكبرى، واعتزازاته أيضًا. صحيح أنه وقع فى أسْر التركيب وبِنْيات التسوية، لكن ذلك كان واضحًا ويمكن الشعور به.

فى الثيمات، ابتعد هاوبتمان عن الطبيعية، أو لِنقُل إنه أنشأ ميادين جديدة وافتتح طرقات حديثة طوّعها لملكاته، على أقل تقدير، عندما كتب مسرحيته المُعنونة (جايَرْ فلوريان GEYER FLORIAN(*)) دراما التمرّد الألمانى للفلاحين لتحمل إنسان العصر الألمانى، ولغة العصر، وأفكاره، ومزاجه، وطبْعه، وصيغة فِعل نوبات غضبه، وكذلك الأحاسيس الألمانية التى اعتملت داخل كل متمرد ثائر. التصقت كل هذه الظواهر والعوامل بعدد من الألمان لا يزيد على سبعين أو ثمانين رجلا – ليسوا من أصحاب الشُهرة، ولا هُم من كبار الشخصيات أو الصفوة. جاء تجمُّعهم واختيارهم عن قصْد، ومع ذلك نُحسّ فى مشاعرهم الحركة التراجيدية للمأساة التى حركّت التمرد والعصيان. ومع ذلك فكل واحد من المتمردين لديه إحساس داخلى عاصف لأنه – بتمردّه – قد كشف الغطاء عن الدناءة والقذارة، وعن الانحلال والتّمزق، رافضًا الذين أوصلوا ألمانيا – والشعب إلى هذه الحالة المُزرية من الحياة، التى بدأها مجرمون كانوا هُم السبب الأول والمباشر

(*) جايرْ فلوريان: مسرحية كتبها جرهارت هاوبتمان عام ١٨٩٥ – المترجم

للخراب والدمار. مسرحية جايَرْ فلوريان دراما المجاميع المُلتحمة كأنها (النساجون) لكنها تتوافر على بطل تراجيدى، وهذا البطل هنا هو هذه المجموعات العريضة المتراصة جنبا إلى جنب - يقف جايَرْ وحده بينما هو فى الحقيقة ليس بمفرده، لكن تحوطه الجماهير المُحتشدة من كل جانب، وكأنه أحد أبطال مسرحيات هابّل - لكن أكبر إنسان، ووحده وبمفرده لا يستطيع أن يفعل حدثًا أو شيئًا كبيرًا. شيء يبدأ، ويستمر فى طريقه ليكنس ويُحطم كل ما كان يرجوه وأحبّه قبلاً. جايَرْ شخصية كبيرة، وممتازة أيضًا - وكما نظُن أحيانًا - أنه ليس فى مكانه حيث وضعه فيه المصير. نعود إلى افتراضات سترندبرج عندما أوقف كل إنسان وشخصية، فى دراماته، عند حافة مصيره الذى لا يصلح له ولا يتناسب معه أو مع قدراته وطبيعته. ثم أبطال هابّل الذين حطّمهم المصير وسط الصراعات والنزاعات. هنا نجد تأثير هابّل على هاوبتمان واضحًا فى مسرحية (روز برند)؛ فكثير منها مُستوحى من ماريا ماجدولنا. لكن التقنية كانت على العكس التام: فهناك أربعة خطوط، أما هنا فدقة رقيقة. هناك كثير من الفراغ، الذى يُعيد التذكاريات وأسلوب البناء والفن المعمارى **ARCHTECTURE**، وهنا الموقف الآنى المعاصر، وهنا أيضًا حياة اللا نظام والاضطراب فى غلُوّها وتماديها الهيولى الكامل. هناك فى كل الزمان والمكان ديالوجات مقبلة من خارج الدراما؛ كأنها تكوّن مواقف مسرحية مُستدعاة من عصر أفلاطون بطعم الأفلاطونية تُسيطر على حوار الممثلين. هنا يلتصق المؤلف الدرامى بالعصر، وبمكان الأحداث حتى يصل الديالوج رائعًا وصافيًا إلى أذهان وقلوب الجماهير المسرحية. هذه الثنائية الاصطناعية التى تقف على طرفى

نقيض **EXTREME** (وليست فى الطريق الوسط!) يمكن لها أن تكون أسلوبًا دراميًا تاريخيًا، وكبيرًا. ابتعد هابّل طوال حياته وإلى نهايتها عن التقييدات فى الجانب النظرى عنده، مع أنه يظهر أنه كان فى طريقه إلى هذه التقييدات والصرامة والتزمّت. بدأ هاوبتمان طريقه على الجانب المضاد لهابّل، وكانت محاولاته الأولى ناجحة ورائعة، لكنها كانت محاولات فى التجريب لم تبق كثيرًا للأسف. كذلك الفوضى واللا نظام الذى لحق بالدرامات التاريخية والماضوية والمُتكلّفة عند سترندبرج، وكذا النموذج الذى مسّ الحياة مسًا رقيقًا لا يصل إلى الأعماق والجذور عند شولز، لويلنسكى (برونهيلد شخصية أثبتت النموذج الأقوى للشخصية المسرحية). أشعار هذه الدرامات لا غبار عليها من زاوية الفكر والأدب، لكن الضعف الذى تعانى منه – على الأقل من الجانب النظرى – هل كان بالإمكان الوصول مع هذا الضعف إلى الاصطناعية؟

هاوبتمان فى كل ديالوج فى دراماته، وقد مثّل الحقيقة تمثيلاً على خشبة المسرح بقدر ما استطاع من مهارة، فقد بقيت دائمًا سيكولوجية الشخصيات والموقف الاجتماعى تحت سلطة الإملاء والكلام المُملّى **DICTATION** بدلاً من الدخول إلى خطوات التطوير أو الإجابة بالحلول الناجعة عن الأسئلة والتساؤلات حول الموقف الدرامى من العصر. شعرَ هاوبتمان أحيانًا بالشكل المُقيّد غير المنطلق، والمُغلق أمام هذه الصورة وهذه الطريقة فى التناول الدرامى، وكان دائم البحث عن كل ما يُبعد الدراما عن المُعوقات والانطلاق، ليس فقط من جانب الأحاسيس، لكن أيضًا من جانب الأفكار وتعبيراتها المباشرة دون إعاقة.. هكذا وصلت مسرحيات الحكايات، والدرامات الكلامية

القصصية كرْهًا لا طوْعًا وإلزامًا لا إراديًا فى صورة الارتكاس الرجْعى **REACTION**. حتى هذه اللحظات من الزمن لم يكُن قد تم القضاء تمامًا على الطبيعية خاصة فيما يختص بالتقنية فيها. الأولى فى هذا الطريــق مسرحية (الجرسُ الغارق **DIE VERSUNKENE GLOCKE**)(*) التى تبدو خارجية بكل ما فى اللفظة والمصطلح من معنى، خاصة عندما تحاول المسرحية أسلبة دياليكتيك لغة جزيرة صقلية الإيطالية إلى لغة الشعر. وهنا يبدو الالتصاق والتمسّك – عُنفًا وعنتًا – بالحقيقة، مع أن محاولة الأسلبة هذه هى فى واقعها ابتعاد حقيقى عن الحقيقة نفسها ذاتها؛ وسبب ذلك أنه استعمل فى الاتجاه الأول خصائص مسرحياته القديمة الأولى، بينما استعمل فى الاتجاه الثانى ذكريات أحداث ماضية وخبرات سابقة **REMINISCENCES**. ثم فــى جيش هاينريخ **DER ARME HEINRICH** التى اختفــت منها خطوط سابقة، مثل اللغة، وطبيعة الشخصيات، وتنافر الأصوات واللاانسجام. تشابه الشعر فيها مع أشعار هوفمان، لكنه كان شعرًا عصريًا وحديثًا؛ فضلا عن كونه شعرًا دراميًا ينبع من داخل شخصياته وروحها وينبثق من المواقف المسرحية ذاتها، شِعر يحافظ على كل إيقاعاته. ومع كل هذه المهارة؛ فقد كان هناك شعور بأن ثيمة المسرحية وموضوعها كان سيئ الحــظ فى الاختيار. كانت خشبة المسرح معجزة فى زمن لا يقبل ولا يعترف بالمعجزات؛ فلم تكن هناك فكرة للاعتراف بالله (فى الفصول الأربعة الأولــى قوة عارمــة لا تُرى تسيطر بشدة على كل الأحداث، وشخصيات الدراما تُطلِق عليهم جميعا أسماء الله، مع أننا لا نُحس بذلك أو بأسباب هذه التسمية).

(*) كتب هاوبتمان المسرحية عام ١٨٩٦– المترجم

هنا شيء غير منظور لا يعرف أحد كُنهه، شيء يعلو على الطاقة العقلية، لكن الذى يأتى ويتبع هو الأسباب والمُسبِّبات. يقع سوء الحظ فى اختيار الثيمة أو الموضُوع – كما فى كل شيء – على السبب العَرَضى وعلاماته التى تكشف عن شيء ناقص أو غير كامل عند الشاعر الدرامى المؤلف. وعند شاعر يتمتع بالإخلاص الشديد لعمله مثل هاوبتمان فقد لا يعرف هو هذا النقــص، فضلاً عن أنه لا يُريد أن يُخفيهُ إذا ما عرفه وتيقّن من وجوده. فالمحاولات – فى التأليف الدرامى – غير المؤكدة أو المُترددة هى جزء من العمل الفنى، وهاوبتمان من النوع الذى يصُبّ أفكاره وإبداعاته حين يمارس الكتابة الدرامية عمليا، وبذلك يستطيع الوصول إلى التطور بنفسه وبإبداعاته. إذن، بقيت فى المسرحية أشياء جميلة، حتى لو كانت خارجية الشكل (غناء الراعى HELIOS, DAS HIRTENLIED). ففى هذه الدرامات أجمل وأعمق ما كتب هاوبتمان فى الأدب الدرامى، لكنّ هناك شعورًا من بقاء محاولات جاهزة ومصنوعة ومُرتَّبة سابقا أو مُعدَّة من قبل. كلما كانت الإعدادات والمحاولات جاهزة فى السابق، باستثناء فلوريان، كانت المسرحية أشدّ قوة وأعظم حبكة ودرامية (ميكائيل كرامر، جيش هاينريخ)؛ لأنّ بها أسبابًا روحية وليست فنية بما تؤكده مسرحية الحكايات الأخيرة عنده (وترقص بيبّا ÉS PIPPA TÁNCOL). مع أن الجانب الفنى فيها كامل وتام، لكن الرمز فيه يشير إلى بلبلة ونقص فى التأكيدات، وهو ما يكشف عن أن كاتب الدراما كان متذبذبًا متأرجحًا بين السؤال والهدف الأول للدراما، وبين ما حرّره فى صورتها النهائية.

هذه الحكايات – والحكاية تحمل الرمز فى مواجهة أحاسيس الحياة على سبيل المقابلة. شيء رائع يسرى بين جنبات الحياة. أيكون هو الجمال

بعينه؟ لا أحد يعرف الإجابة. هذا الرمز فى مواجهة أحاسيس الحياة لم يكُن من السهل التعبير عنه بانضباط دقيق، مثلما كان عند إيسن فى رمزية الفكرة. هنا.. عند هاوبتمان يسعى لاهثًا وراء الحكاية لكن أحدا لا ينجح فى الإمساك بهـا. يفقد الرجل العملى صـاحب الخبرة الفَهم الصحيح عندمـا لا تُسعفه خبرته. أما الحكيم فهو الذى ينظر إلى الأمور من بعيد؛ لذلك فهو حكيم ومُتّزن، لأنه استبعد نفسه من أن يعرف كل الأشياء، ليسير إلى طريق جديد يُحصّل فيه معارف جديدة وقيّمة يُضيفها إلى ثقافته ومعرفته، وليُساعد الفنانين الذين يقفون على مسافة منه بجواره، والذى يشرئب عنقه ناحيتهم لأنهم يفتنُونه بأعمالهم؛ لكنه لا يستطيع ذلك لأنّ كل هذه اللقطات العابرة تمُر فى خياله وتصوراته. إنه يُحب هذا الخيال، لكنه غير قادر على تحقيقه على أمر الواقع. عندما يموت بيبّا فهو (شخصية الحكيم) يفقد بصره، ويذهب فى سعادة بالغة إلى التنويت(*) لهؤلاء العميان الذين لم يروْا شيئًا فى الحياة نتيجة فقْد الإبصار، وليُسجل لهم ما رآه وما اكتسبه من مناظر ورؤى وكل ما تمتلئ به الحياة من مناظر ومساحات وألوان... إلخ وبقية أشياء حياتية رتّبتْها فلسفة الحياة، عندما كان مُبصرًا. المهمة هنا هى نقل خبرته المرئية السابقة إلى زملاء اليوم الأكفِاء. ينمو مشهد الحانة الطبيعية مع الحكاية (فى المسرحية) نُموًا عُضويًا متآلفًا؛ لأن هاوبتمان يأخذ الأشياء على طبيعتهـا، لا يذهب إلى تحميل الأشياء فوق طاقتها، كما لا يُحركها أو يُبررّها دون أسباب، كما فى ماضيه مع شخصية أوتّيج **OTTEGE** وابتهاجه الغامر فى الانجذاب الصوفى (مسرحية جيش هاينريخ) الذى سبّبه بأسباب فسيولوجية. الشخصيات هنا كما نرى شخصيات نماذج، فالحب والكراهية عندهم صور نموذجية بالمعنى

(*) NOTATION : التنويت هو التدوين بمجموعة خاصة من العلامات والرموز – المترجم

الكامل، كما أنهُم نماذج فى الوحدة والتوحّد، يبتعدون عن بعضهم بلا حدود فى مسافات شاسعة، ليس هناك أى طبْع أو مزاج يجمعهُم حتى يقتربوا من بعضهم. إلا أن لكل واحد منهم فى حياته الخاصة لحظة (مُعينة) تحلُ عندما تنقضّ عليه حرارة نوبة الانفعال لتصطدم بقلبه، مثلُه فى ذلك كَمثَل الآخرين عندما يلتقى الواحد منهم بالآخر، فيعرف الجميع أن النوبة انطلقت عند كل منهم. عندما تتوحد نوبة الانفعال هذه عند الجميع يُصبحون كالإخوة الأشقاء يتكاتفون معًا، هؤلاء الأعداء والأنداد القُدامى الذين أرادوا فى السابق تدمير وإفلاس بعضهم، بل لقد دمّروا أنفسهم بالفِعل. إحساس يهُز النفس. كم مرة انطلق هذا الإحساس، وفى كل مرة يزيد النفس هزّات متعددة. لأنه يعصف بالقلب فى لحظة واحدة، وفى وقت واحد، وفى كل مرة يظهر كما هو على الصــورة والحال نفسهما، لأن الذى يحـــدث لا يُغير من الأمر شيئًا، ولا شيء يُذكر غير جنْى الحوادث والحكايات، وتصاعدها وازديادها، حتى تضع الإحساس المُتوحّد فى نفس كل منهم.. إلى الأبد.

كل هذه الأجواء – من حالات نفسية ومزاج وطِباع متقلبة المزاج – أجــواء غنائية(*) LYRIC أو أنها ردُ فِعلٍ للمبالغات العاطفية التراجيديـــة. هاوبتمان يتشابه فى ذلك مع بقية أقرانه من كُتّاب الدراما، فى الأحاسيس يبتعد كثيرًا – وفى عُمق – عن الدرامية. عنده سبب خاص متميز، وإنسانى كبير إلى أبعد الحدود يُبرز هذا البُعد وهذه المسافة الفاصلـــة. وهـــو: أنّ **المصير يأخذ فى رِكابه الصبغة التراجيدية عند شخصياته لتُصبح هى الاختيار المُقرَّر ولا غيره من اختيارات..** لكن شخصياته التى تحمل أرواحًا

(*) LYRIC : أجواء غنائية عاطفية، حماسة مُفرطة، أو مبالغة فى الأسلوب والعواطف – المترجم

نبيلة سامية نحو الآخرين الذين هُم أيضًا على نفس الأرواح النبيلة بنسب مختلفة يتمسكون بهذا النُبل والسُمو العادل والمُنصف بعيدًا عن غور الصراع والنِزال. هذه الشخصيات التى تحمل البطولات على أكتافها فيها شيء من السلبية يتبدّى فى موقف أو فى سلوك سلبى.. كيف؟ هُم يقفون فى وجه المصير ويتحملون صفعاته وهبّاته المُفاجئة بكل شجاعة؛ لكنّ هناك فى داخلهم شيئًا ما يُظهر لهم الصراع مع المصير بأنه صراع لا نتيجة من ورائه سوى الخسارة فى النهاية. فإذا كان الموقف - وموقفهم على هذه الصورة من السوء، فهُم يُفضلون أن يُضحُّوا بأنفسهم وأن يلحقهم الدمار، ووحدهـم دون أن يجرّوا أحدًا معهـم فى خسارة الموقف من الذين لـم يتصارعوا بعد مع هبّات المصير. توجد فى الحياة شخصيات تُناقض هذه السلوكيات التى تحكمّت فى أصحاب الأرواح النبيلة السامية، شخصيات على النقيض، لا تقبل التراجع أو السلبية؛ إذ كلما كانت قوية الشكيمة وثابتة الشجاعة فإنها تتفادى هبّة الصراع وتبعاته. تختلف تراجيديات هاوبتمان فى أسبابها وصورها، لكنها فى الواقع تميل إلى تأملية تغلب عليها الكآبة، مثل شيللر ودراماته.. لكن شيللر فى بناء رغبته لدراماته أجبر شخصيات على الفعل؛ أما هاوبتمان فيترك الشخصيات بين الأعاصير المزاجية والحالات النفسية الإنسانية الرائعة الجميلة.. هكذا يصفح هنشل عن زوجته، وكذلك فلوريان جاير ليُصدق ما لا يمكن تصديقه فى حرب الفلاحين والقُرويين وهكذا تتخلى (ڤان WANN) عن بيبّا، وميكائيل كرامر، وأوجست كيلنك AUGUST KEILNEK فـى (روز برنـد). ثم الموسيقـى البولندى فـى

(DIE JUNGFERN VOM BISCHOFSBERG)، ثم نوج كاروى القيصر فى مواجهته ومواجهته للحياة وصراعه معها.. ثم، يختفى شيء ما، والكل يُحس بهذا الاختفاء وينظرون إليه، شيء ما يموت، والكل لا يزال ينظر، شيء ما يقتلهم ويفتك بهم، وهم لا يزالون متابعين النظر. من المؤكد أن هذا النّظر المستمر ينبع من استغراق فى تفكير عميق حَسَن الانتباه مُراعٍ لحقوق الآخرين ومشاعرهم. والنتيجة: عبثًا يأتى الصراع فاردًا جناحيه، لماذا أنتظره أو أستقبله لأُقبّل وجنتيه؟ لهذا؛ فأنا هُنا، أنا الذى يجب أن أواجه الصراع، لا أريد أن ألوّث يدى بدماء إخوتى. إذن ما المتعاقبات التى تعقب موقفا كهذا؟ لا يمكن إلا أن تكون ردود فعل غنائية تراجيدية مشحونة بالعواطف تدخل إلى الوجود، لكنها ليست من الدراما فى شيء. الديالوجات الدرامية عند هاوبتمان على قدر كبير من القوة، وانتماؤها إلى الشكل الأفلاطونى هو انتماء عقلانى فى عناصره وخُطوطه. هذا الانتماء العقلانى الأفلاطونى عميق وهادئ، قليل الحركة، كأنه دراما حقيقية، لكنه يتداعى مع تركيباته المُتهدّمة حتى يصل إلى ما يُشبه (الرومانس)(*) فى الشكل (دليل: جريسيلدا GRISELDA) الذى تكلمنا عنه عند ستريندبرج، شكل استعمله العديد من الكُتّاب الشُبان.. ثم، أجمل وأعمق ألغاز الحياة الخفية وأُحجياتها؛ح التعبير عن آخر مدى لأحاسيس الحياة الإنسانية عند الإنسان وكذا تصرفاته دون أن نُصنِّف الإنسان – والشخصيات المسرحية وأحداثها تحت خط

(*) ROMANCE : الرومانس، أحداث قصصية، أصلها من القرون الوسطى، يكتنفها كثير من الأخبار والتلفيق، لذلك فهى تحتمل الأكاذيب والمبالغات – المترجم

المبادئ (فلسفة الدرامية). إنه لمن الضروري وجود الشكل المناسب للدراما لأنه هو الطريق المباشر لتفادى أى مُنغّصات ومُعطلات قد تنحرف بالدراما؛ إلى ما لا تُحمد عُقباه.

يتحدثون اليوم عن غروب هاوبتمان ومآله إلى الزوال. فالذى يعرف أعماله ودراماته المتأخرة لا بُد أن يضحك ويُقهقه طويلاً على هذه الآراء والأحاديث. فمحاولاته الإنسانية، والفنية أيضًا، لا تزال مستمرة تفيض بالتجذر والاتساع والانتشار. كل آراء هؤلاء المتحدثينّ بتمحور حول تنافر الأصوات واللا انسجام باعتبارهما التعبير عن أحاسيس غير درامية تخترق الدرامـــا لتُعبّر عن الشكل لها. على كُلّ، فالعصر كله دون أى استثناء لأحد كان غارقًا فى تنافر الأصوات. ليس هناك عند الإنسان المعاصر أو فى داخله هذا الشعور، لأنّ الأمر هنا لا يتعلّق تحديدًا بتنافر الأصوات، بل يتعلق بأن كل إنسان يعيش فى هذا العصر يبحث عن أحاسيس جديدة وطرق جديدة مبتكرة للتعبير عن نفسه وعن ذاته. إذن، البحث عن جديد هو مناط القول الآن فى هذه الحقبة من الزمن، شيء مُنفرد ومُتفرّد لا علاقة له بالقرون القديمة الماضية (لعلنا يمكن أن نقول منذ آلاف السنين)، التى اعتادت أن تستعمل مصطلح الدراما على شكل الديالوجات أو التعبير عن الشكل، أو تصوير الإنسان. وفى كلمة واحدة، إن أسلوب تنافر الأحاسيس وحتى النغمات ليس فى داخل الدراما، لكنه يكمن فى المواقف غير الحقيقية واللا مشروعة المُقحمة اضطراريا؛ ومع ذلك فإن مصطلح (الدراما) لا يتسع له مكان فى هذه المواقف المغلوطة.

(٩)

هل بالإمكان سؤال كهذا اليوم؟ لا يمكن الإجابة عنه، كل ما يمكن عمله أو فِعله – تجاه السؤال هو التجريب والتقليب فيه على أى نحو من الحقوق والشرعية. نُحس بثقل السؤال ووزنه من ناحية القيمة، كما نشعر بأن الزمن والأيام التالية سوف تتعهد بالإجابة عنه مستقبلا. السؤال هو: أهناك نهاية لعصر الدراما الذى بدأ فى القرن (١٨)؟ أو أنّ هناك ختامًا للشكل فى الدراما كما نلاحظ ونشاهد (والتراجيديا فى أعلى قمة العصر)؟ أم إن الأمر حقيقةً يتعلق بمصادفات ذات طابع خاص وضعت الشكل فى الدراما، وللدراما، يتقابل بالصدفة مع تراجيديات غير درامية؟ هنا مربط الفرس. من المؤكد – وقد سبق الإشارة إلى ذلك– أن الوقت الآنى والزمن المعاصر بحكم تقدّم العقلانية وانتشار التعقلية، وسيادة المعرفة المستمدة من العقل المحْض؛ كلها عوامل مؤثرة فى التعبير الدرامى ليصبح أكثر صعوبة عن ذى قبْل، بل وكل فَهْم أو تحليل، وكل عوائق أو مُنغصات قد تصل إلى الدراما المعاصرة. لكن ينبغى ألا ننسى أيضًا أنّ هؤلاء الكُتّاب الذين كتبوا وبشّروا بجهودهم عن الدراما والتراجيديا، وعن الحياة فى الدرامات المختلفة، والحياة فى الفن، يجب ألاّ ننسى أنهم هُم الآخرون قد نالوا نصيبا كبيرًا من العقلانية عبْر تجاربهم فى الدراما – وفى الإنتاج المسرحى. وهنا أذكّر فقط، كيف وقف الكُتّاب الدراميون أمام بعضهم مواجهة وتحديات. اعتراضات چيجس، وكاندولس على تراجيديات هابل بعد وفاته، وكلمات النقد التى وجّهها بول إرنست إلى جنتر، عندما تحدث سيجفريد عن مصيره قائلا:

ES RUFT ZUR – JAGD – WER ABER KENNT DAS WILD?

ICH SEHE EINE BAHRE, DIE GETRAGEN IST,

UND EINEN FÜRSTEN, DER ERSCHLAGEN IST,

UND VIELE MENSCHEN, WELCHE TRAUERND ZIEHN, DOCH KANN ICH KEINES ANGESICHT ERKENNEN.

WENN SIEGFRIED MICH ERSCHLÜGE, HÄTT ER RECHT,

UND ICH VIELLEICHT, STÜND' ICH IHM GEGENÜBER,

WIR SÄHN UNS IN DIE AUGEN, SCHWERTERKREUZEND ...(١)

هذه الصور الشعرية بكل ما تُفضى به من معانٍ لإرنست، ولكل مَنْ حوله: فيها كل العِبر والمضامين التى فقدها عديد من الكُتّاب الدراميين فى الدراماتورجيا. هُم يعرفون دائمًا الأخطاء والهنَات المُضحكة التى يعتبرها آخرون (تراجيديا) رغم انتهاء عصر شكلها القديم وأفول نجمه. ومع ذلك،

---

(١) يصدح بوق الصيد لكن من هو الوحش؟

أرى نعشًا، يرفعه الشباب،

شخص عالِى المقام، من الذى صرعه،

أرى أناسا كثيرين، من المعْزين يا تُرى،

لكننى لا أعرف وجْهًا واحدا بينهم،

يستطيع سيجفريد أن يقتُلنى شرْعًا،

بينما أنا أتركه ليعيش –

بين نظرات وجْهًا لوجه تُقعقع السيوف

(الفصل الثانى – ترجمة أريشى اشتــفان ERŐSI ISTVÁN).

فهم يتحدثون عن سُموّ وارتفاع هذا النوع من الأعمال الدرامية بامتياز نظام الإنسان – والكائن الحى فيه، ويرفعون من شأن تناسق الأجزاء فيه، بيد أنهم على ثقة من عِلْمهم بثنائية العلاقة بين هذا وذاك، لكنهم يحاولون التجريب لتحقيق أحلامهم.

هنا يجب الحذَرَ فى هذا المضمار. بل ولعل من الواجب أن نقول: اليوم يظهر أمام أعيننا اتجاهان اثنان، الأول: اقتراب من التراجيديا (وأقصد مَحاولة القُرب من أسلوب التراجيديا الكلاسيكية)، والثانى: محاولة الابتعاد عنها، فهنا صور حسِّية قوية ذات غنائية مُفرطة فى العواطف تتجه ناحية غموض الحياة بألغازها وأُحجياتها. (أو قد يكون: اتجاه آخر يعكس عاطفيات غنائية عقلانية). قد يكون الحق فى جـــانب شباب كُتّاب الدراما إذا ما استعملوا الاتجاهين ما دام اعتقدوا فيهما، وفى إمكانات التكوين الدرامى المُركّب الاصطناعــى SYNTHESIS. لكن ونحن فى انتظار هذا لم نعثر عليه حتى الآن، والذى لا يبدو أن نموذجه سوف يُقدّر له النجاح. لا أُريد هنا أن أركن إلى التنبؤات، ومع ذلك فنحن نأمل فى خطوات نجاح فى المستقبل.

إلى جانب ما تقدّم، ومع المتضادات الظاهرة، ومحاولات الاصطناع، نادرا ما تظهر أسئلة أو تساؤلات أخرى.. مثلا، كيف يمكن الوصول إلى الدراما الاجتماعية التى عاشت فى وُدّ وحميمية عند إبسن فى درامية بالغة، وفى غير بحث أو إصرار منه علِى التنقيب فى التجريب؟ بأية طريقة.. وكيف يُريدون الوصول إلى تعميق أفكار هابّل حتى نهاياتها، وإحلال وتطوير اللغة وإخضاعها بمنطوقها وحِسِّها إلى المشاعر والأحاسيس المعاصرة

اليوم وإدخالها إلى ساحة الوجود الانطباعي لتقييم هذه اللغة بعد تقويمها؟ هذه أسئلة أضيف إليها أسئلة أخرى كيف هذا الإقصاء النهائي للطبيعية التمسك بالتقاليد والاصطلاحات المُتفقة مع القواعد المُقررَّة عن الكُتّاب الدراميين، وكذلك الأحزان المُثيرة للشفقة وما يُهددها – هي الأخرى – بالسقوط في الأوحال؟ ومع أنها أسئلة قد تبدو سهلة أو غير ذات أهمية، فإنها تتصل بالأساسيات في جزء كبير منها. فمثلا: كم عدد القرويين الذين يضعهم الكاتب الدرامي كشخصيات في الدراما حيث يصلون إلى الوجود الدرامي، إذا ما كانت رؤية هذا الكاتب بعيدة عن الدراماتورجيا وغريبة على الدراما – وقائعَ وأحداثًا – والشكل فيها نابع من الأسباب، وفوق هذا وذاك يجهد الكاتب في إيراد درامته بالقوة القسرية والتكلّف الاضطراري المُغتصب؟

هذه الأسئلة هي إلحاحات على النفس دفعت بي إلى هذا الكتاب السادس؛ لأصل إلى الهدف من الكتابة، إذا ما وُفّق الكتاب في الإشعار والإعلام والتوجيه إلى: النقاط الجوهرية – والأساسية التي تدور وتلُف حول صراع التطور المعاصر.. أما عن النتائج فلن أقولها اليوم، كما لن أُعلن عنها أبدا.

الفصل الخامس عشر

الأدب الدرامى المجرى

من خلال تاريخ الدراما العالمية الحديثة؛ يمكن التعرّض للأدب الدرامى المجرى. لما له من دور بارز نشط فى ترقّى وتطور الأدب العالمى الذى يتناوله الكتاب فى هذا الفصل بما لم يظهر من قبل عن الدراما المجرية، رغم أن الدراما المجرية لم تأت بفنيات جديدة، ولا بمشكلات اجتماعية طرحتها فى المجتمع المجرى، كما لم نتبيّن من تاريخ الدراما أى اتجاه لها، أو استمرارية لاتجاه ما قبلها تفيد أو تُوصّل إلى علامة المتتابعات أو المستقبليات.. والسبب فى ذلك ليس الكُتّاب المجريين. فى نهاية عشرينيات أو ثلاثينيات القرن [التاسع عشر] استقام أمر الأدب جرّاء انتشاره بطباع ومزاج وحالة نفسية مشتركة بين دول أوروبا، خاصة فى ألمانيا وفرنسا. استطاع الأدب التقدم وإبداع أعمال ابتكارية جديدة قُدّر لها التقييم من غالبية الدول الأوروبية، بعد انتظار ورغبة شديدة وأمل فى ارتقاء ملحوظ فى تاريخ الدراما العالمية، وبعد جوع إلى الكشف عن ماهية وخصوصية هذا الأدب. كان حضور الأدب الدرامى محدودًا - بطول مساحة الدولة المجرية - تأثيرًا وعروضًا مسرحية، وكان علينا النظر إلى هذه الحالة آخذين فى الاعتبار النتائج التى تسببّت فيها ضغوطات، لا دخل للأسباب فيها. يمكن أن يكون موقف المجر- رغم أن ذلك افتراض ليس فى

محلّه – قد نتج عن تأثيرات مبكرة وقعت فيها بسبب الحماس الذى خيّم على الموقف العالمى تجاه الآداب مما دفع المجر إلى السير وراء هـذا الحمـاس وفى أثَرِه. كما يمكن أن يكون موقف الأدب الدرامى قد لجأ إلى تجريب ما، تجريب مستقل، انعكس بدوره على كُتّـاب الـدراما عنـدهم، خاصـة وأن الجماهير المسرحية المجرية لها أمزجة هوائية مفاجئة ونزوات حُولِيَّة دفعتهم إلى جُرأة فى التجريب لم يسبق لها مثيل من قبل. قد يكون السبب هو نجاح بعض أعمال الكُتّاب الدراميين المجريين فى الخارج – فـى عـدة مـسارح أوروبية. لكن هذا النجاح كان مُرتبطًا بتصدير نصوص درامية مجرية إلـى الخارج أذاعت شُهرة المجر فى فن كتابة المسرحية. لكن الأسلوب الـدرامى وتأثيراته على الدراما لم يكن له نصيب فى هذا النجاح. لم يتغير الأسـلوب عن سابقه عند السابقين من الكُتّاب الدراميين المجريين، ولم يتجـاوز هـذا الأسلوب حدودًا إلى التطوير والتنمية الأدبية؛ مع أنّ الأدب المجرى يحمـل خصائص ملحمية بارزة، كما يتوافر على الغنائية (تمامًا مثل موقف رسامى الفن التشكيلى، والموسيقيين أو العلماء)؛ فقد كانت إبداعاتهم لا تتجاوز حدود بلادهم، لكن هذا التأثير المُنتظر والمباشر والمُكثف فـى نمـوذج أو قالـب محدود الحركة أو التنقل لم يكُن ليُرضى بتوفى(*)، أو أرانى(**) أو ڤيـريش مارتى(***) على الوضع فى الأدب المجرى لأن حياتهم كانـت تلعـب دورًا

(*) بتوفى شاندور (١٨٢٣/١/١ – ١٨٤٩/٧/٣١) PETŐFI SÁNDOR شاعر مجرى وكاتب درامى وممثل – المترجم.

(**) أرانى يانوش (١٨١٧/٣/٢ – ١٨٨٢/١٠/٢٢) شاعر ومترجم. ترجم أعمالا عالمية – المترجم.

(***) ڤيريش مارتى ميهاى (١٨٠٠/١٢/١ – ١٨٥٥/١١/١٩) شاعر وكاتب درامى وناقد مسرحى. أهم دراماته: الملك سولومون SALAMON KIRÁLY ١٨٢١، چيجموند ZSIGMOND ١٨٢٣، عُرس الدم VÉRNÁSZ ١٨٣٣، صحوة أرباد ÁRBÁD ÉBREDÉSE ١٨٣٧، الضحية AZ ÁLDOZAT ١٨٤١ – المترجم.

مهمًا فى التاريخ المجرى. لم يهتمــوا كثيرًا بالأدب الدرامى، وإذا كان مــن بينهم من كتب الدراما [المقصود هنا: ڤــيريش مارتى ميهاى] فقــد كانــت أعماله الدرامية على مستوى عالٍ يفوق كل التصورات. ظهــر أنّ الــشعر المجرى الذى احتوى على الملحمية والغنائية قد أثّر تأثيرًا كبيرًا فى الخارج وبقية الآداب الأوروبية، بينما بقيت كل دراماتنا تعانى من مستواها الخجول المتواضع (مثال: المجرى كيش فالودى KISFALUDY الذى تضعه موازين الشعر العالمى إلى جانب بتراركا، كونتزبو). لم تدخل إلى خــشبة المــسارح المجرية التراجيديات الإغريقية بكل قوّتهــا ورفعتهــا. لــم نُحــسّ، كمجــريين، بصراعات الأسلوب الألمانى الكبير. أما عن تأثير شكسبير علينا فيعادل تأثيره نفــسه على الفرنسيين، تأثير على السطح لا أكثــر ولا أقل: وقف التأثير عند درامات الرُعب HORROR DRAMA الرومانتيكية الفرنسية، لكن الداخل فى هذه الدرامات كــان فراغًا، فكل تأثيراتها القوية! كانت قريبة من الخيــال والــوهم – (بتــوفى، ڤــيريش مارتى). أما أرانى يانوش الذى استوعب شكسبير جيدًا فلم يكتــب ولا دراما واحدة. وقفت الحركة الحديثة على الدعامات التالية: فى الواقع كان التأثير الفرنسى هو الاتجاه الفعّال فى الحياة المسرحية المجرية، ولعله كــذلك حتى الآن. لقد تبع الأدب المجرى الجديد خطوات الأدب الفرنسى عنــد باتــاى BATAILLE وبرنشتاين BERNSTEIN، لم يَنْحَز الأدب المجــرى لا إلــى الطبيعية ولا إلى المذاهب المعادلة لها ولا إلى التيارات المُناهضة للطبيعيــة، ولا إلى صراعاتها. لم يكن عندنا مثل هذه الانتماءات، ولم نعرف بعد تحديدًا ما يُعرف باسم الأسلوب والتقنية، وطبعا ولا تأثيراتهما. وحتى بعد أن تبــع أدب خشبة المسرح – الأدب الدرامى التقنية الفرنسية فيما بعد، لــم يــذهب – من الداخل – إلى طريق عميق.. أقصد طريق هنريك إبسن.

يبدو أنّ عليّ أن أكتب تاريخ الثقافة المجرية فى القرن (١٩). يقف أمامنا بعض الأشياء فى هذا الطريق.. على أى حال لا بد من التوقف بُرهة أمام السوسيولوجيا. فالطبقة الوسطى– طبقة المواطنين ومثالياتها وقفت فى مواجهة التراجيدية التى حلّتْ بها؛ ولذلك حاولت من جديد مع افتراضيات التراجيديا الحديثة تجريبًا جديدًا فى مراحل عدة، أدى إلى اشتغالهم بكل تاريخ القرن الماضى فى بلادنا.. ولأنّ ضعف الاقتصاد وضعف ثقافة المواطنين كان هو السائد والأعم فى البلاد، فلم يكن بالاستطاعة التعرّف على أى شكل محدد. كيف هو التطور؟ وما الاتجاه الذي سيُسرع إليه؟ وما الأسباب الأساسية التى أفْرزته؟ ثم، ما الموضوعات المهمة التى يتوافر عليها الاتجاه، وعند العثور على الاتجاه.. هل يمكن تحديد الخطوات العلمية التى تؤكد حماية مساره؟ كل هذه النقاط المهمة والأسئلة الجوهرية كان تقريرها وتحديدها يمثل لنا أهمية كُبرى.. عندما لم تكُن حرب (١٨٤٨) قد تفجرّت بعد، ولم تكن لدينا الفكرة كاملة أو مُستوفاة فى القرنين (١٨، ١٩) عن النظير المُماثل للنظرة العالمية فيما يخُص أيديولوجيا طبقة المواطنين، ولا بعد ذلك. تركّز عالم الثقافة المجرية فى جزء منه – تحت وطأة تأثير الإقطاع – على تفكير تاريخى وأحاسيس ماضية قديمة؛ ومن هنا كانت الافتراضات والاحتمالات إن لم تكن التوقعات كذلك. ثم فى جزء آخر عندما سنحت الفرصة للتقدم أو عندما هبّ تأثير عكسى معارض ومناهض – بلا أى صراعات تراجيدية – استطاعت المجر التخلص منه، أو عندما ظهرت الرؤى العالمية الاشتراكية. مع أنّ التراجيديا الحديثة الكبيرة قد أبرزت هذه الرؤى، والأحاسيس التراجيدية بتركيز على انهيارها من داخلها.. هذا هو الموضوع الرئيسى والأبدى فى القرن (١٩)،

ثيمة كبيرة للتراجيديا آنذاك. كان لا بد من الاشتغال بوضع الأسلوب المناسب. ولم يكُن هناك أية إمكانات للدراما ساعتها إلا الخبرة التراجيدية والاستناد إليها بالدرجة الأولى.

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفنُ.. فعلى العكس من الأسباب لم يستطع الصراع ولادة التراجيديا الحقيقية في فرنسا. لكن سيكولوجية التأثير كانت منتمية إلى الخاصية والعلامة المميزة لها - ومن وجهة نظري فذلك يعني وجود شيء حقيقي في الوجود، والسبب، هو العلاقة العميقة بين فرنسا والمجر. ليس المهم أننا لم نعمد إلى الأدب الدرامي الفرنسي، لأن الذي أثّر فينا هي النظرة العالمية القومية وليس الأدب الدرامي الفرنسي. وهذا صحيح جدًا. هناك فرعان اثنان يُمثلان العلاقة بيننا: تأثير مقصود مُبيّت، ووسائل تعبير مشتركة، أو أنّ هناك تأثيرات عملية مباشرة تُوجه الكُتّاب المجريين في محاولاتهم لكتابة الدراما، أو يكون التأثير بسبب جماليات زُخرفية، عندما يكون موضوع الأفكار مفخرة لشخص أو زينة لمجتمع لإبراز محاسنه (مثل: للسجْع في خطوطه الأولى). هذان الفرعان ذوَا التأثيرين الثنائيين ينتميان إلى سبب واحد (وهذا السبب إذا أُتِي به إلى الوجود من قِبَلِ آخرين فلن يكون إلا للعامل المُشتَرك بين الأدبين الدراميَيْن الفرنسي والمجري)، إنّ هؤلاء الكُتّاب بأفكارهم التجريدية وخبراتهم العملية بقُوا بعيدِينَ عن الحياة، فلا علاقة لذلك بما انتابهُم من أحاسيس، سواء كانت مباشرة، أو ضخمة قوية؛ لأن الحياة تُحركها في العادة صور قوية وأمور ضخمة تمتلئ بها. وبكلمة واحدة: إنّ خلّف هذه الدرامات لا توجد لا أفكار، ولا فلسفةُ ثقافة. ففي فرنسا لا توجد علاقة بين أصل خشبة المسرح وأصل التفكير الثقافي. وكذلك الحال نفسها

فى المجر، بل ولم يكن هناك فى المجر أصلاً ما يُعرف باسم فلسفة الثقافة. فى أكثر الأحوال أُطلق التعبير – أو المصطلح – على بعض كبار المفكرين. تنمو الدراما الحقيقية من تربة الثقافات الفكرية؛ فالدراما والتراجيديا بخصائص كل منهما لا يُبْلِيهِمَا الزمن على اعتبار أنّ الأحاسيس (التى يحملانها) هى أبلغ خبرات الحياة تجريديةً، وأعمقُها تقريرًا لشئونها. تتغير الأحداث عادة وتنتقل من حال إلى حال فى التراجيديا، لأنها من بداياتها تمتص الثقافة، وحسْب التجريد الذى قال به الفلاسفة، فإن كل قصة أو حكاية أو حدث حقيقى فعلاً، سرعان ما تسير فيه فكرته تجاه دوّامتها ودورانها لتُعلن عن شىء ما. وبغير ذلك، فهناك درامات الاتجاه، أو مسرحيات النثر واللغة الطنانة المُنمقة التى تتسم عادة بعدم الصدق والمغالاة: أنواع مسرحية من الدرجة الثانية. النوع الأول مُسطّح، بسيط وسهل وغير مُعقّد يحتاج إلى المساعدة بإدلاء الخبرة فيه وإسقاطها عنده حتى يمكن الإحساس بهذه الخبرة. النوع الثانى يحتاج إلى قيادة كل أساس جوهرى فيه بكل القوة حتى تبقى فكرة المسرحيات.

(١)

عاقَ غياب الثقافة الفلسفية تطور الدراما المجرية حتى يُتاح لها التعبير عن أصدق وأعزّ محاولاتها ومواهبها: كاتونا(*)، مودانش(**)؛ عمل الاثنان

(*) كاتونا يوچاف (١٧٩١ – ١٨٣٠) KATONA JÓZSEF، له أكثر من عشر درامات، أهمها: بانك بان BÁNK BÁN ١٨١٤– ١٨١٩، كرسى لوكا LUCA SZÉKE ١٨١٢، مسرحيته الأخيرة بانك بان يمثلها (١٢) رجلاً، (٣) ثلاثة نساء، وهى تراجيديا فى خمسة فصول – المترجم

(**) مودانش إمرا (١٨٢٣ – ١٨٦٤) MADÁCH IMRE، شاعر وكاتب درامى. أهم دراماته (مأساة الإنسان – ١٨٦٠، AZ EMBER TRAGEDIÁJA – المترجم

بكل نشاط وجدّية لإحياء الدراما المجرية بما ليس له نظير فى عدد من الكُتّاب المجريين الذين سبقوا دخولهما إلى عالم التأليف الدرامى. كان الاثنان هُما عامل السبق فى الدراما المجرية، بدأ كل منهما ولم يكُن الطريق معلوما فى البداية. كاتونا يوچاف أكبر كُتّاب الدراما فى القرن (١٩). لغتُه صعبة لا يُستهان بها، الرثاء شرس عنده، والشفقة مُتجهمة مُروّعة، والعناصر الثلاثة هذه دراميةٌ بالفِعل. شخصياته تستند إلى عاملَيْن اثنَيْن: نعومة المادة الدرامية الغنائية، ورقة السيكولوجيا ودقتها، والعاملان يتصلان بالحياة والدراما معًا. بعض مشاهده فى مسرحياته مليئة بالعنف التراجيدى الشديد، وثراء الرمز. لم يلجأ إلى حل مشكلات الإنسان والتاريخ ولم يكُن يعتنى بالوحدة أو التوحيد بينهما: الإنسان وخلفياته، الروح والتراجيديا السياسية، يجمع الشخصيات مع المُماثل والمعادل الموضوعى فى الدراما ليُخرج لنا فى النهاية تحليلاً أخيرًا هو: ملحمية تتخلل كل البِنية المسرحية – والدرامية. على هذا المنوال أنهى كاتونا يوچاف تجاربه التراجيدية وحياته فى المسرح المجرى. وعبثا نحاول التعرّف على الأسباب الداخلية أو الخارجية التى جعلته يبتعد عن الحياة المسرحية، فلا فائدة فى ذلك، لكن هل سمع بردّ فِعل سيئ تجاه أعماله، أم إنه إحساسه بأنه لن يستطيع تكملة الطريق (والمشوار)؟

عند زميله موداتش إمرا نجد الأمور على العكس؛ لكن الأسباب هى التى تكشف التاريخ وترفع النقاب عن الأحداث والظروف والمُلابسات.. لم يكن عنده هاجس الثقافة الفلسفية الكبيرة، ولا عُمق الأفكار. بقيت أفكاره تسبق الأفكار الأخرى، لم تتغير إلى أحداث، ولم تصل هذه الأفكار إلى مستوى الدرامية. فى درامته الأشهر (تراجيديا الإنسان) تَجْمع الدراما – بصفة

خصوصية – الفكرة، والإشعار أو الإيحاء بها. كل قصة وحكايــة وموقــف تاريخى فيها يرمز إلى شيء، ويُرمّز الأحداث القصصية التاريخيــة، يــشرح جزءًا من تاريخ العالم(*) ومعه الإنسان يدور ويتوه ويتألم فى تراجيدية مؤلمة حقًا، أو أنّ المسرحية فكرة واسعة عن عِلم الكونيات COSMOLOGY، لكن الفكرة الكونية لم تتضح تمامًا فى المسرحية، لتبقى وحيدة بلا تعليقات عليها أو تفسيرات مُقنعة لها. كل مشهد أجمل من المشهد الآخر، يحمل تعبيرات مجازية – استعارية، يسير فى طريق واحد هو الرمز. على هذه الصورة الجميلة حقًــا تكون مسرحية مودانتش إمرا خارجة عن إطار وسياق الدراما. من وجهة نظر الإشعار (إشعار الجماهير بالهدف)؛ فالعمل الفنى بأكمله هنا عمــل ملحمــي، فوحدة البطولة المسرحية(**) تتصل بمغامرات الأبطــال فــى كــل مــشهد، والديالوجات شعرية، كالمسرحية كلها. أما الصراع فهو مناقشات وسجال على أكثر تقدير (هذا على نمط الصراع الخــارجى الــذى يظهــر كتوضــيحات وإيضاحات لا غير). الدياليكتيك فى المسرحية عقلانى، لكنه ليس دراميًا.

بين هذين الكبيرين هناك كُتّاب دراميون على درجة أقل من الكفاءة الدرامية. وقع الأدب الدرامى المجرى فى عصر الآداب الكلاسيكية تحت

(*) تتوافر المسرحية على مشاهد تاريخية من مصر الفرعونية، ومن إيطاليا عصر النهضة، ومن مناطق أخرى بهدف الإفصاح عن هوية التاريخ العالمى – المترجم

(**) يمثل المسرحية (٣٦) رجلاً، وست نساء. كلهم أبطال فى النص المسرحى. ويحملون مضمون الدراما الملحمية فى (١٥) مشهدا من عدد كبير من العواصم العالمية. لذلك فالوحدة فى البطولة تعنى أحداث هؤلاء الأبطال والبطلات ومشاهدهم التى تُتيح لهم أدوارا طويلة فى العرض المسرحى الذى يستغرق عرضه فى المجر، وفى النمسا، وفى باريس أكثر من خمس ساعات باستراحة واحدة تفصل جُزءى العرض والدراما، والبطلان الأقوى هما آدم وحواء – المترجم

تأثير الرومانتيكية الفرنسية، وكذلك تحت تأثير طعم ومذاق الشكسبيريات. وكان ذلك إحباطًا لكُتاب الدراما المجريين الذين لم يستطيعوا بدراماتهم المتواضعة الوقوف أمام الدرامات الكبيرة والعتيقة، المعنونة (المعبود – TELEKI LÁSZLÓ - KEGYENC) كواحدة من الدرامات المجرية الأولى التى تقترب من الدراما القيّمة، مع أنها مُتطرفة ومتهورة بلا لجام. صراعات بين الشخصيات العنيفة من أجل الوصول إلى حياة هادئة مُطْمَئنَة، ثم مسرحية (تشونجر وتيندا– اسما رجل وفتاة – لـڤيريش مارتى ميهاى CSONGOR ÉS TÜNDE - VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY) وهى الدراما المجرية الأكثر حيوية وبهجة، إبداع متناسق الأجزاء، وفتح المجال أمام باب إنتاج الدراما المجرية دون توقف أو استراحة. توافر النجاح للمسرحية وللدراما معًا بفضل هذا التلاقى حسن الحظ بين أحوالها وظروفها الداخلية والخارجية، لقاءٌ تم على أسس علم الجمال والجماليات فى المسرح. إن سبب ازدهار عروض المسرح المجرى التى تهتم بالمسرحية الكوميدية للالتصاق بالجماهير مؤخرًا، هو أن المسرح قد انصرف عن اتصاله بالحياة المجرية.. ومعنى أنه يقُدم الشكسبيريات والدرامات الإسبانية وغيرها على خشبته؛ هو أنه يُقلد – بالعروض المسرحية المجرية – وقد فقد المسرح روحه. تقليد فَقَدَ الحس الروحى، وأين إذن ساعتها المشاعر الداخلية MENTAL PROCESS؟ فالمهم الآن هنا ليس هو المزاج أو الطباع أو الحالة النفسية التى تُحقق الاتصال بطريقة عضوية، وبعدها يحدثُ حل العُقدة فى المسرحية نتيجة أوضاع مُعقدة فى المسرحية، على شكل يتناسب مع شكل

الموضوعات المجرية؛ لأن الأكثر أهمية هو الخارجيات والظاهريات المادية OUTWARDNESS مثل: حِس المعنى المجازى، اللبْس فى فَهْم التقنية، تدليل الكلمة والتلاطف مع العبارات... إلخ - وكلها منقولة نقلا حرفيًا (بالكربون)! إذن فماذا نُسمّى هذا النقل إلا أنه الفراغ؟ أعمال خالية من المعنى ومن الموضوعية جاءت بيدٍ تنقل عن يدٍ مُبدعة أخرى لغة "شعرية"، وتنقل بلا وعى وسائل التأثير التزيينية الزخرفية، مع أنّ فاعلية الأسلوب فى المسرحية (تشونجر وتيندا) لا تزال قائمة وموجودة بين ثنايا المسرحية، بل ولعلها اليوم أشد أهمية وإيجابية، عندما تكون القاعدة فى كل دراما أن تحتوى أجزاء منها على الخيال، وعلى مذهب الأفلاطونية، وعلى التضاد التراجيدى الذى يحاول احتلال المسرحيات الكوميدية - المجرية ليبعث بإحساس إلى النظّارة يحمل صورًا تعود إلى إفراز الجو العام للحكايات الشعبية القديمة؛ كما فى أعمال درامية عند سينج(*)، وهاوبتمان، وييتس(**). كان بالإمكان الاستفادة من هذا النقل الحَرْفِى الضار فى حالتنا، إذا ما كانت لدينا قرابة روحية - نفسية مع الدرامات المنقول عنها، أو أنّ التعبيرات الفنية كانت تسير فى اتجاه مُشابه، إذن لأمكن لنا المتابعة، ثم تطوير هذه العلاقات والتشابهات على طريق المستقبل فيما بعد. حتى ظهور الدرامى المجرى فيريش مارتى ميهاى لم يكن

(*) جون ميلينجتون سينج (١٨٧١ - ١٩٠٩) كاتب أيرلندى. أسس المسرح القومى الأيرلندى (أبى ABBEY)- المترجم

(**) وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩)، شاعر وكاتب درامى. أول أعماله الشعرية الدرامية: الكونتيسة كاثالين ١٨٩٢، وآخرها: الأشعار الماضية ١٩٣٩- المترجم

هناك شيء من هذه الخطوات المهمة فى طريق أى دراما من الدرامات. ومن حُسن الحظ أنْ جاء ميهاى ليُصحح مسيرة المسرح المجرى من جديد.

فى منتصف القرن (١٩) تبع المسرح المجرى مسار الدراما الأوروبية من حوله، أما موضوعات الدراما المجرية فكانت على مستوى متواضـــع، لا تصل إلى العُمق أو إلى صُلب وفِكر هذه الموضوعات التى تشير إلى (الخواص) المجرية القومية أو الاجتماعية. مسرحيات تحمل أدوارها أسماءً للشخصيات، أسماء مجرية، وكلمات وعبارات وديالوجات على لسان لغة مجرية، عبارات مكسُوّة بزينات وزخرفات، لكنها مجلوبة تحمل مذاق الدراما الأجنبية وطعمها بتقنية واردة من الخارج لا تتوافق أبدًا مع الكتابة الدرامية أو النص المسرحى.

من الطبيعى بعد ذلك أن يكون الموقف فى المتتاليات أو المتعاقبات من الدرامات المستقبلية فى تَشابُه مستمر متواصل مع النماذج الأوروبية الخارجية، وتكلُّس وتوقف عن انبثاق الفكرة القومية أو الوطنية، دونَ أملٍ فى تغيير جاد لصالح الدراما المجرية.

(٢)

لم تتغير صورة الأدب الدرامى رغم مرور السنين؛ فالمسرحيات المجرية التى سيطرت، تمثيلاً، على خشبة المسرح لا يُفرقها عن بعضها إلاّ العصور وأزمانها وتواريخها. لكنها تُبين (أو لعلها تفضح) متَى نقل الكاتب المجرى درامته، ومن فكرة أى كاتب أجنبى، ومكان جريان أحداث المسرحية

– زمانًا وإن لم يكن مكانًا أيضًا. لقد وقع أغلب الكُتّاب تحت تأثير الدرامات الفرنسية ما فى ذلك شك، وكانوا سعيدين بهذا الانتماء. أثّر المسرح الفرنسى، والأدب الفرنسى بتقنياتهما الناعمة، ومهاراتهما، وتطوراتهما المتعاقبة والمتتالية تجاه التطور فى الألمان أيضًا الذين بقُوا فى ثبات على (شخصية) آدابهم الدرامية؛ جادين فى العمل على تطويرها بما يُتابع الجدّية التى أخذوا بها دراماتهم. والموقف نفسه كان عند الإنجليز. فى مستقبل الدراما المجرية ظلت علاقة المسرحيات الفكاهية قائمة ومستمرة. تشيكى جارجاى(*) جاء بالاتجاه الدرامى الفرنسى إلى المجر، (بغض النظر عن محاولات "تولدى اشتفان" - TOLDY ISTVÁN - التجريبية). أولى مسرحيات جارجاى التى تُصيب نجاحا لافتًا للنظر هى (البروليتاريون A PROLETÁROK)، افتتحها بولاى PAULAY مدير المسرح القومى النمساوى آنذاك فى مسرح بورج BURGTHEATER بفيينا. تتشابه شخصيات مسرح جارجاى – إلى حد بعيد – مع شخصيات الدرامى الفرنسى أوجييه (اقتراب فى الأسلوب مع مسرحية الجدَّة – ماما الكبيرة عند جارجاى). فى المسرحية شخصية مواطن من الطبقة الوسطى، ذكى، متّزن، يحمل قلبًا طيبًا حساسًا رقيقًا، شخصية واعية لحياتها، بكل ما فى كلمة (الوعْى) من معنى. وهو من خلال هذا الوعى يكتشف كل ما حوله من أخطاء المؤسسات الحكومية وأخطاء زملائه من المواطنين، تمامًا مثل الفرنسى أوجييه الذى سار فى دراماته الفرنسية على

(*) تشيكى جارجاى (١٨٤٢ – ١٨٩١) CSIKY GERGELY، كاتب درامى مجرى. دكتور فى اللاهوت. أهم دراماته: نبوءة ١٨٧٥، الكاڤيار ١٨٨٢، عائلة استومفاى ١٨٨٣، سبارتاكوس ١٨٨٦ – JÓSLAT, KAVIÁR. A STOMFAY CSALÁD, SPARTACUS – المترجم

الدرب نفسه إن لم يكُن هو الأصل فيه. وهو كما يعتقد فى تصميم كامل على أنّ خصائص الإنسان - والبشرية خصائص جيدة صالحة؛ بالإمكان إصلاحها وانتزاع أضرارها من الناس وتغييرها إلى الأحسن والأصلح خاصة أن بداخل الشخصية عزْم أوجييه ورْغبته فى الحياة النقية لكل البشر، إضافة إلى ما فى المسرحية من الرثاء الصعب. لم يلجأ تشيكى جارجاى فى اقتباساته لأفكار أوجييه إلى النقل الحرفى للأفكار، لم يكُن عبْدًا لهذه الأفكار، فكان الفرق واضحًا بينهما خاصة فى التقارب الروحى - النفسي؛ فجارجاى يكتب دراما اجتماعية نبع أكثر تأثير فيها من التقنية التى اختارها للعرض المسرحى.. لماذا؟ لأنّ وجهة نظره الاجتماعيّة، والشخصيات، والعلاقات بين الشخصيات كلها علاقات اجتماعية مجرية محضة نقية وخالصة؛ وقد أدى الأمر فى هذه النقلة بالذات إلى إبعاد شبح النقل الحَرْفِى، والتقليد.

طبيعى أن يكون الشكل فى المسرحية تابعًا للشكل الفرنسى الذى أخذ عنه، لكنه فى هذه المرّة يعرض الحدود الطبيعية للشكل فى المسرحية. لم ينجح جارجاى فى كتابة تراجيديات؛ فعبثًا يحاول أسلبة الشعر الإيامبى فى تفعيلاته وبُحوره العَروضية فى مسرحية تجرى أحداثها فى الحياة العامة؛ لأنها تقتضى لغة خفيفة عن لغة الشعر (الرجل الحديدى مثال على ما أقول). حقّق جارجاى الصراع التراجيدى بكثير من العنف والشدّة، وأراد بهذا المستوى من الصراع التعبير الذى تناقض وتعاكس مع الموضوع الدرامى؛ فأصبحت النتيجة زخرفيات لا فائدة منها، ورثاءات حزينة ولغة مطاّطة مُنمقة مُتكلّفة على حساب الفكر فى أغلبها (سبارتاكوس دليل على ذلك). أغلب مسرحيات جارجاى من النوع الكوميدى، وحتى من بينها التى كتبها

كدرامات. تتوقف مسرحياته على: سوء الفَهْم، وسلسلة التناقضات المُعقدَّة؛ وبعدها بفترة زمن تصبح هذه الكوميديات فى بعض من أجزائها غير منضبطة لتجاوز القائمين على تمثيلها حدود الانضباط والتجاوز. كل شخصياته – من الأبطال والبطلات نُحس ونشعُر بسطحيتها وعاديّتها. أما الشخصيات المُساعدة (ذات الأدوار الصغيرة) فعلاقاتها بالحياة علاقة نسبية؛ فهُم فى الأساس يُشبهون بقية الشخصيات من حولهم، شخصيات تستمع إلى عديد من الحوارات ولا غير.

كل الإشارات والعلامات تشير إلى أن تشيكى جارجاى وآدابه ودراماته لم تكُن (أدبية) خالصة؛ إذ لا يزال يُسيطر عليها روح الأدب الأجنبى المقبل من الخارج، فهو يتبع الاتجاه الفرنسى المُجتلب إلى الأدب المجرى، لكن الأمر – فى المسرح المجرى – يبدو هنا أكثر أهمية من ناحية تاريخية المسارح المجرية. بعد وفاة "سيجليجاتى أدا"(*) كان جارجاى هو الكاتب المجرى الوحيد الذى انتشرت دراماته على خشبات مسارح المجر والذى أحبّته جماهير المسرح آنذاك. وكان تأثيره كبيرًا ومرموقًا فى المجتمع المجرى وبين مديرى المسارح فى العاصمة المجرية بودابست **BUDAPEST**، ومن المسارح القومية فى كل محافظات المجر. هذا النجاح لجارجاى أعطى الفرصة والجرأة لكتابة درامات بأقلام شباب الكُتّاب الدراميين، ليأخذوا فى

(*) سيجليجاتى أدا (١٨١٤ – ١٨٧٨) كاتب درامى مجرى أنشأ فى المجر عام ١٨٣٥ اتحاد كُتاب الدراما: أهم دراماته: المُجرَّدون من الألقاب ١٨٤٧، مسرحية شعبية فى ثلاثة فصول، ليليومفى ١٨٤٩، وصدرت باللغة العربية عام ٢٠٠٨ فى المركز القومى للترجمة – CSIKÓS . LILIOMFI – المترجم

الاعتبار قضايا مجتمعهم المعاصر إلى خشبة المسرح، وهذا النجاح نفسه امتد إلى مديرى المسارح – الفنيين – دافعًا جميعهم للتجريب فى عالم القضايا الاجتماعية بكل ما تحمله من إشارات وعلامات اجتماعية.. والنتيجة: توقّف الانبهار بالآداب الأجنبية المُستجلبة من الخارج. الرائع أن جماهير المسرح المجرى بإقبالها الشديد على العروض المسرحية المجرية قد أكّدت تفهُّمها لهذه الحقيقة، وهذا التطور فى حياة المسرح المجرى.

هذه النبضات السريعة أعادت الأمل الكبير إلى المسرحيات المجرية – من الداخل، ومن الواقع المجرى، ومن مشكلات مجتمعه وخصوصية هذا المجتمع، كما حققت للتاريخ المجرى ومضةً لرؤيا مستقبلية جادة فى الأدب الدرامى المجرى (مع أن الممثلين الذين أدّوا بشرف أدوار هذه المسرحيات لم يكونوا من المشهورين ولا الممتازين).. لكن شغفًا قويًا عندهم كان أحد أسباب النجاح الجماهيرى. لم يُعد الأمر أو النجاح يرتكز بصفة قاطعة إلى المسرحيات، بقدر ما كان يعتمد أيضًا على بقية العناصر التى تصحب الدراما والنص المسرحى – تنفيذًا وإخراجًا.

فى ذلك الوقت، احتل راكوشى ينو **RÁKOSI JENŐ** مكانة ملحوظة فى الشعر وآدابه. كانت إبداعاته الشعرية هى الأقوى بين أقرانه من الشعراء المجريين. وصلت أشعاره إلى حافة الأبيزودات.. فالذى حدث معه، هو بقاء الجانب النظرى عنده فى مكانه إلى جانب بداياته، استمرار للنظريات دون الاعتناء كثيرًا بالجوانب العملية والتطبيقية فى الحياة المسرحية، والتى لم يتعامل معها قط فى يوم من الأيام.. مع أنّ الأفكار التراجيدية تختلف فى

وضعيتها عن الأفكار الشعرية، لكنّ لكل جانب من الفكريْن - التراجيدى والشعرى - مقامَه ومكانته حتى يومنا هذا. من وجهة النظر هذه فجارجاى يشبه هابَل عندما أخذ على عاتقه تطوير الدراما العالمية بكل ما جاء به من أفكار نيّرة.. هكذا وصلت الدراما المجرية إلى نقطة التطور من أول طريقها إلى آخر الطريق. الذكريات والتذكارات تحتل فيها جوانب أساسية وجوهرية أكثر بكثير مما احتلته الدرامات التى جاءت بعد ذلك (مثال: درامات هرتسج(*)، جاردونى(**)). اللغة لسان حال الدراما قوية بالمعانى وظلالها، تتوافر على التلوينات البلاغية، وسيكولوجيا يسهُل فهمُها واستيعابُها، باستثناء عدم وجودها المستمر أحيانًا فى الذكريات والتذكارات الدرامية.

تبع راكوشى ينو - وبكل عقلانية ومعرفة - آثار شكسبير (فهو يستعيد التقاليد العسكرية والحربية من عنده) باحثًا فى السطوح والتجويفات المُقعَّرة CONCAVITY للدراما. هكذا أراد راكوشى التشبه - عصريًا - بالرائد شكسبير. أما ما يختص بالعصر الإليزابيثى والدرامات الإليزابيثية الإنجليزية، فقد كان - غريزيًا - من أقوى الملتصقين بتعاليم شكسبير؛ لكنه لم يتبع شكسبير مثل الأعمى أو الذى وضع عُصابة على عينيه، فكانت نظرته حديثة عصرية خاصة فى تقريره الدرامى للأحاسيس ومشاعر الشخصيات. نظرة امتلأت بالصدق والمرونة استطاع أن يحققها فى كل ما كتب من الدرامات.

(*) هرتسج فرانس (١٨٦٣ - ١٩٥٥) كاتب درامى مجرى HERCZEG FERENCE - المترجم

(**) جاردونى جيزا (١٨٦٣- ١٩٢٢) كاتب درامى مجرى GÁRDONYI GEZA وَهَبَ حياته لتفعيل الآداب الدرامية لبلاده. أهم دراماته: النبيذ ١٩٠١ مسرحية شعبية فى ثلاثة فصول، أنوشكا ١٩٠٣، يوم أسود أغبر ١٩٠٦- A BOR, ANNUSKA, FEKETE NAP - المترجم

كتابُه الرائع والعجيب عن التراجيديا وعن بعض نقاطها يكشف عن الاقتراب فى العلاقة بين الحياة وبين الرأى والمفهوم التراجيدى، وأنّ الأهمية فى هذه العلاقة وهذا الاقتراب تكمُن فى الدراما الحديثة التى بذر بذورها فى الأرض الدرامية وفى التربة الدرامية، هابّل من قبل. تُبْنَى وتُشيَّد النظرية التراجيدية عنده، على أنّ الحياة والفن هما الدعامتان القويّتان للعمل الدرامى، وفى وحدتهما، يُنكر أى جماليات تنفذ إليهما، كما يُنكر أيضًا أى علاقات شرعية وأى نموذج لهذه العلاقات لا يأخذ فى اعتباره أنها هى، بل وكل شىء فى الدراما الحديثة إنما ينبع من واقع الحياة.. أليس كذلك؟ إن اللُبّ فى النتيجة النهائية – والختامية التجريدية للحياة، هى أنه لا توجد بها إساءات أو أذى أو عُدوانية، وإذن فليس هناك أذى أو عُدوانٌ تراجيدى يصل إلى درجة المأساة أو الكارثة، أو على الأقل ليست هناك ضرورة مُلحّة لأن توجد علاقة اتصال بين البطل والسقوط، طبعًا من وجهة نظره فهذا ليس حقيقة أو أمرًا مؤكدًا فى السيكولوجيا الاجتماعية للدراما تورجيا. التراجيديا عنده تمتزج بالأرستقراطية فى عنفوانها، وبين العظمة والرفعة، والسقوط، هناك حاجة إلى الاتصال والترابط. فى أعلى الجبل هناك شجرة سرعان ما تقتلعها الرياح الهوجاء، ورؤية التراجيدية رمز لهذه الصورة. يركنُ راكوشى ينو إلى العظمة والرفعة كسبب من أسباب التراجيدية للمواقف والتصرفات وبعد هابّل وفى حياته كانت التراجيديا هى الوجود، والدليل على الدراما الحديثة؛ لذلك تقف دراماته بعيدة من الحياة الحديثة، مع أنه أحيانًا ما كان يحاول الدخول فى إهاب الحياة الحديثة (فى مسرحية ماجدولنا على سبيل المثال). وهنا يمكن لنا فَهْم انجذابه إلى شكسبير؛ فهذه الرؤية لديه هى التى رآها فى الرؤية

الشكسبيرية، ولعله قد وجد أهمية له فى تبعية شكسبير وتتبّع خطواته ومنهجه الدرامى فى فن كتابة المسرحية.. هكذا أحسّ، وهكذا كان الانحياز إلى شكسبير، انحياز أو تقليد له، المهم هو الوصول إلى هدفه. كم من المرات دارت مناقشات وسجالات عن ضرورة إيجاد ثيمات وموضوعات جديدة تتعانق مع التقنية الجديدة.. وأنا لا أهتم بهذه المناقشات لأنها ستعود بنا إلى الوراء، فضلاً عن أننا لسنا بحاجة إليها. من المؤكد أنّ راكوشى ينو قد عرف الرأى نفسه الذى تحدثتُ عنه بعدم الحاجة إلى العودة إلى الماضى، ولذلك فهو لم يسْع إلى البحث أو التنقيب عن الجديد فى هذه الجزئية. قد يكون قد قدّم اعتذارًا لنفسه عن تمسكه فى دراماته بعدد كبير من الجوانب، أو بالكم الهائل من النقاط التى اشتغل بها، وأنه – لضيق وقته – لم يتعمّق فى عالم الشكسبيريات كما كان يودّ، حتى يتعرّف – وعلى أرض الواقع – كيف أنّ دراماته ذات الطابع الخاص، تختلف فى الكثير عن كتابة درامات أقرانه الآخرين.

تقنية الدراما عنده تقنية شكسبيرية محضة، لكن اختلاف التقنية عنده – كمؤلف واسع الثقافة خبير بالمسرح وخشبة المسرح – كان فى حذف بعض المشاهد من بعض الفصول(*). لكن الحذف ليس دمْجًا بكل ما فى مصطلح الدمج من معنى، لكنه ليس تركيبًا توافقيًا. يتضح فى دراماته التفكير الداخلى الذى يحتل المشاهد المسرحية وينساب فيها، وأخيرًا يتضح الاندماج فى آخر المنظر المسرحى. إنه يؤثر مرات عديدة ككاتب ذكى وخبير، يضع أصابعه وعقله بعناية شديدة على الدراماتورجيا العصرية الحديثة

(*) تقنية دراما توريجية – المترجم.

(خاصـــة مع شخصياته التى ما تفتأ تسير ذهابا وإيابًا كنموذج للحيوية والنشاط). اللغة فى هذه المسرحيات طيّعة، مع أن ترجماته لدرامات شكسبير تفضح قِدَمَ اللغة وتاريخيتها، فهى تفتقر إلى العصرية والحداثة، لكنها تتمتع بالأسلبة على أى حال. يظهر تأثير شكسبير على أعماله – ومسرحياته الكوميدية. إلى جانب التأثير الشكسبيرى؛ فإننا نُحس أيضًا بتأثير إسبانى ذى وزن كبير (مثلا: مدرسة الحب – A SZERELEM ISKOLÁJA)، كما لا تعدم كوميدياته تأثيرات تمتد إلى جريلبارزر. فمسرحية (الملكة تاجما A TAGMA KIRALYNŐ) تُضيف تأثيرات قديمة إلى التأثيرات الشكسبيرية.

تؤكد مسرحيته المُعنونة أندريا وجوهانّا ANDRE ÉS JOHANNA أن قـــوة الشعر فيها هى فى العلاقات السببيّة التى تقوم عليها التراجيديـــا. فالبذرة المأساوية التراجيدية فيها هى العلاقة بين سكان نابولى والمجريين، بين نـــوعين أوروبييْن لكنهما فى قارة واحدة، وهُما معًا أبناء هذه القارة بأخلاقياتها وسلوكياتها القريبة من بعضها.. ومع ذلك تُلقى المسرحية بالضوء على الاختلافات الدقيقة بين الشعبيْن، وكذلك العداءات أيضًا. الاختلافـــات أخلاقية، تقضى العلاقات بين نبيل مجرى وبين وليّة عهد نابولى بموقف كراهية شديدة بغيضة بينهما، كل واحد يكره الآخـــر (كُره العَمىَ!). لقد أجبرتهُما أسباب وظروف على هذه الكراهية، حتى لو كانا فى حالة حب بينهما. تجرى الأحداث فى الفصل الأول على خير ما يُرام، دون أن نعرف أسماءهما، أو يعرفا هُما بعضهما. يتعرفان على بعضهما، ويبدأ الحب طريقا إلى قلب كل منهما. الباقى من الأحداث المتتالية مُرتَّبٌ ترتيبًا جميلاً، لكنه

ليس مُجسَّدا التجسيد المُوفّق (والذى لا يمنع من وجود عدد غير قليل من المشاهد الجميلة). تمر الأحداث والمصادفات المُتعقّدة التى لا تغيب عنها المؤامرات والحيل الكاذبة لتفصل بين الحبيبين، ومع ذلك فهُما ينجوان من مُضاعفاتها. لا يقع أندريا وچوهانًا تحت تأثير العلاقات، فما يكادان أن يتصالحا ويُعيدًا المياه إلى مجاريها العذبة حتى تحل وشاية جديدة لتفصل بينهما مرة أخرى.. مثل هذه المسرحية ليست فى حاجة إلى أى عنصر تراجيدى، الذى يحتاجه النموذج التراجيدى.

(٣)

وَرِثَ هرتسج فرانس المركز الأدبى لتشيكى جارجاى، وكان – حتى اليوم – محل نظرة احترام وتقدير، بوصفه مؤلفًا دراميًا صاحب موضات وتغييرات حديثة. أحبّه الجمهور المسرحى الذى أحسّ بقدرته وبفهمه لحسّ الجماهير ومتطلباتها من الأدب الدرامى، ولأنه يكتب أدبًا مسرحيًا يؤثر تأثيرًا حقيقيًا فى الناس، إذ يقترب مرة فى شدة ثم يُرخى الحبل ليقدم له مسرحية أكثر هدوءًا وأناقة عن الأولى. يشتغل فى آدابه على إحياء الصيغة الشعبية والمتواضعة للجماهير.. شخصيات هرتسج فرانس تختلف فى نماذجها فى الكثير. شخصيات لا تُشبه شخصيات تشيكى جارجاى، كما تتباين التقنية فيها أيضًا. كان عالم جارجاى هو عالم الطبقة الوسطى.. طبقة المواطنين؛ ولذلك نجد دراماته تحوى عددًا كبيرًا من المساكين الفقراء المُعْوَزِين، طبعًا إلى جانب عدد قليل من الكبار وأصحاب الياقات البيضاء الأنيقين. يُشيّد دراماته على الدقة وكأنها مرسومة فى كل لحظاتها رسمًا مُتقنًا. الموضوع فى الدراما

الواحدة ناضج وحى مُتلألئ، يحمل ديناميكيته وحركته من داخله، وكذلك وسائل الدفع به إلى المقدمة. الضحك والقهقهات حادّة مثلُها كمثل ضحكات كوميديات تشيكى إن لم تكن أكثر فكاهةً وظرفًا. ديالوجاته تُزينها الكلمات الشعبية والعبارات فى أقصى معانيها المرحة الطروب، فيها الأخلاقيات بحذر، ولا تحفُل كثيرًا بالعواطف ولا النزعات الوجدانية. هذا النوع من الدرامات هو دائرة اجتماعية تجمع بداخلها عدة نماذج من الشخصيات محسوبة بالأرقام والأعداد، ثم حسابًا دقيقًا للكوميديا ومجرى الأحداث الفرحة المرحة وبميزان دقيق لا يُخطئ فى الحسابات الأدبية والدرامية. إذا حدثت مشكلة لشخصية من الشخصيات فإنها تُحلّ حلولاً معقولة بعيدة عن الأجواء التراجيدية أو الصلبة العنيفة. أما تقنياته فلم تكن على المستوى الأعلى، كما هى عند تشيكى الذى كان يُعدّ العدة للتقنيات ويُوليها حجمًا كبيرًا من الأهمية، ثم يستعملها فى كل مشهد بحكمة وذكاء كبيرين، بعد أن يُوحدّ خطوط التقنية ونسيجها لتضُم الأبيزوديات الفكهة المرحة. إذا تحدثنا عن الدراما.. الحقيقية من منظور فلسفى وفكرى، فلا نجد أنّ هذه الدرامات قد وصلت إلى مستوى مصطلح (الدراما)، كما كانت حال الدرامات السابقة عليها. عند تشيكى نلحظُ تفاؤلاً غير مكتمل النُضج يحيط بالمشكلات ويُحزّمها حتى يُخفف من آثارها، ومن التعقيدات التى تضُرّ بالشكل والمضمون الفكاهى للمسرحية.. يعهد تشيكى إلى شخصياته بتحمّل هذا الواجب المُهدئ فى دراماته بدلاً منه؛ فهو هنا الفارس الملازم الأول فى الجيش، وهو القاضى خادم العدالة الاجتماعية الشعبية. لذلك فالكوميديات عنده تقترب فى أغلبها، وتبعًا لأحداثها ومواقفها الدرامية من شخصيات المهرجين **CLOWNS**، أما بقية دراماته فهى أكثر

وحدة درامية وأقرب إلى فنية العروض المسرحية (الفرسان الثلاثة، واحدة بواحدة، بنات چوركوڤيتش **HÁROM TESTŐR, KÉT KEZET MOS, GYURKOVICS LÁNYOK**).

عند هرتسج كانت الأهداف تسير إلى الانفتاح والاتساع. بحثَ عن الأحداث الكبيرة العظيمة ذات الحجم الكبير، التى لا نعثر على مثلها اليوم أو شبيهاتهـــا فى الحياة العصريـــة. بدأ بعد ذلك، فى وقت متأخر، فى كتابـــة التراجيديات، (مع أنّ مسرحيته بالاتون فى الماضى **BALATONI REGE**(*) مسرحية كوميدية). رسمت هذه الدرامات فى صدقِ الحدودَ الروحية - والنفسية والفنية لهرتسج فرانس، إلى جانب المعرفة والخبرة العملية عنده. هنا - فى هذه الدرامات - استعمل هرتسج بكل ذكاء التقنية الفرنسية، بكل شروحاتها وبياناتها ومعلوماتها التفسيرية وطُرق تطبيقها، كما حرص على ضبط التأثيرات للمشاهد الكبيرة. وساعده على كل هذه الألمعيات فكره الإبداعى العُضوى **ORGANIC**. وقد أصابت مسرحيته البريجادير أوتشكاى **OCSKAY BRIGADÉR** أعظـــم تأثيـــر من بين مسرحياتـــه الأخـــرى، للأسباب التالية: تحتوى على مشاهد غاية فى القوة وفى التأثير أيضًا. كل شيء وكل عنصر فى المسرحية كأنه الدراما الخالصة، إلا أن لها العديد من الأخطاء والعيوب. هناك إمكانيتان أمام تراجيديا أوتشكاى. أحيانًا يعمل

(*) بالاتون اسم بحيرة البالاتون. على بُعد (١٢٠) كيلومترا من العاصمة المجرية بودابست. وهى مصيف يهرع إليه المجريون، ومن الدول الأوروبية التى لا تُطل على بحار. وأغلب المصطافين الأجانب من الألمان - المترجم

ويخدم هنا، وأحيانًا هو مُعجب بنفسه يُحس راحة وسعادة، أو أنه يُفضل مصالحه، ولذلك يصطدم ويتصادم مع الحكومة، ومع قائده العسكرى الذى هــو فى خدمته تحديــدًا. إذا ما استشعر صحوة راكوتزى RAKOCZI(*) التحررية؛ فهذا الاستشعار نحو الحرية هو عنصر مهمّ فى الدراما (والذى يقترب ويتشابه مع مسرحية ڤالينشتاين)- الإمكانية الأولى. الإمكانية الثانية إمكانية خارجية: تعمل هذه الإمكانية على تصادم البريجادير أوتشكاى بكل شعبيته مع الأهداف الحقيقية للثورة، وهى أهداف تمتلئ بالمؤامرات والدسائس التى تحتل بلاط راكوتزى وأنانيته. بالنسبة إلى هرتسج فهو يجمع بين الإمكانيتيْن، ولذلك فهو شخصية تُعكّر صفو التأثير، فى كل - ولصالح كل - من الإمكانيتيْن. فمثلا فى الفصل الثالث وفى آخر تصوراته العقلانية يعطى البريجادير صورة كاريكاتيرية عن شخصية راكوتزى وعن ظروفه وملابساتها. بينما يتبع الفصل الرابع - فى مشهد تاريتش TARICS - يعود راكوتزى مرة ثانية إلى متابعة الأحداث... إلخ. إن كل تصوّر عند المؤلف الدرامى يبدو دراميًا، لكن فى كل فقرة أو مشهد على حدة، لا سبيل إلى الجمْع بين الفقرات أو المشاهد أبدًا. كل مسرحياته تحتوى على التناقض الداخلى للحوار والعبارات اللفظية. أجزاء مسرحيته (البيزنطيون BIZÁNC) من أجمل أجزاء دراماته، أما بوصفها أبيزوديات فإنها تسقط من الحساب؛

(*) القائد العسكرى راكوتزى فرانس (١٦٧٦ - ١٧٣٥). فى الحرب التى دارت رحاها ما بين سنتى ١٧٠٢ و١٧٠٣؛ وهى المرحلة الأولى من الحرب التى تفوقت فيها فرنسا على مجموعة الحلفاء - السويد، الدانمارك، بولندا، روسيا، اشترك القائد العسكرى المجرى فى المعارك الحربية رافعا علم التحرير على النمسا - المترجم

لأنه لم يستطع أن يعثر على أحداث رمزية تتوافر فيها القوة، والوحدة، وسبب ذلك هو أنّ المتتاليات فى المسرحية ليست متحدة فى الواقع، ولا تصل بذلك إلى مستوى الدراما.

تتفق درامات فرانتسى فرانس FERENCY FERENCE وسمارا چيرچ SZEMERE GYÖRGY فى الكثير مع دائرة الأحاسيس الاجتماعية، تُعبر عن الأفكار والمشكلات، تمامًا علـــى غرار جهود هرتسج الاجتماعية فى الدراما. الاثنان أكثر وأعمق انتماءً منه إلى النقد وكشف الساتر والمستور، لذلك فُهما أقرب منه إلى عالم الدراما. هما قريبان إن لم يكونا الأقرب على مستوى الواقع.. لا يصل عندهما – فى أعمالهما الدرامية – لا العضوية الحقيقية ولا إعداد التقنية الدرامية وتجهيزها.. كما أنهما غير مُهتميْن للتعامل إلى نهاية الشوط وختام المطاف، لا من ناحية الفكرة فى الدراما ولا من ناحية الشكل، ولا الشخصيات المسرحية. المُهم أنهما بقيا مستقريْن عند الدراما الاتجاهية الفرنسية ومع تقنياتها المُتضادة مع أصول الدراما، وذلك لأن أهدافهما الشعرية لا تفهم أو تَعِى كيفية التعامل مع البِنْيَات والأشكال الدرامية.. والنتيجة: عدم الوصول، والإخفاق فى نجاح حقيقى، وكبير، وعام.

يُظهر عالَم التأليف الدرامى عند فرنتسى فرانس نجاحه بصفة عامة، فأعماله فى تلك الفترة تتّسم بالعصرية والحداثة، فقد أخذ فى اعتباره ما يُهم الإنسان العصرى الحديث من أحاسيس ومشاعر، ولذلك اتجه إلى تنافر الأصوات، واللا انسجام، فيما يختص بالفكرة والأحاسيس ليُعالجهما، وصولاً إلى شكل درامى جديد يُفسد هذا التضارب فى تنافر الأصوات والنغمات. كان

الإنقاذ هو قضيته وشُغله الشاغل والمشكلة الأولى فى طريقه. أحسّ فرنتسى فرانس بالفرق بين الحالتين، كما أيقن أنّ الاتصال بين الاثنين يُسبب (حالة الرخاوة وعدم الإحكام؛ فالناس تعيش حياة خاصة عند كُل منها، خاصة من ناحية الإحساس والتفكير. أحيانًا ما يضغط التفكير على الإحساس وأحيانًا أخرى ما يهزم مُعوقات الفكرة ذاتها، عند الذين تقابلوا من قَبْل مع نوع من الانفصال أحدث فجوة فى حياتهم.. هذا النوع – أو الشريحة – من البشر من الصعب إنقاذه من حالة الرخاوة، وهو الذى نُشاهده ونتقابل معه فى شخصيات بعض دراماته، وهو المُصاب بحالة الباثولوجى (فى مسرحيته الأولى المُعنونة "أرواحٌ مأسورة مسجونة"، حيث يبرز تأثير إبسن عليه. وفى مسرحية "سيدة البحر" – لإبسن أيضًا، نجد البطلة فى حيرة بين الماضى والحاضر فى كل أحداثها، لكن الماضى ينتصر على الحاضر). يُحلّل فرانس أيضًا خواص التقنية ويُخضع هذا التحليل إلى مسار مسرحيته: وسائله فى التحليل تُركز على بعْث التوتّر (بالسرية)، وبعدها تأتى صورة الإيضاح حين تتكشّف الأسرار فى بُطء محسوب، لكن هذه المسرحية مثال وشاهد على صعوبة التعلّم من إبسن. فكُل الأدوات الغامضة، والرمزية مُتحجّرة القلب عديمة الشفقة والرحمة، ما دام.. لم تقف خلفها موضوعات إبسن الأخلاقية والسلوكية، فضلاً عن أن فرانس لا يعبأ كثيرًا بما حول الأحداث من اتصالات وانتماءات.. ثم، فى آخر دراما من دراماته (الوثنى المُلحد جابور والإحساس الكبير **A POGÁNY GÁBOR ÉS A NAGY ÉRZÉS**) تكاد المسرحيتان الأولى والأخيرة تُكمّلان بعضهما.. ترسم كل واحدة فيهما اللا انسجام وتنافر الأصوات والنغمات، لكن كل واحدة من طريق آخـــر؛

فالمُلحد جابور يريد أن يُعدّل من سلوكه وعقيدته، وأحاسيسه على الأخص. فى اعتقاد منه بأنّ الولَع بهذا التعديل سوف يُصحح المعادلة، وسوف يُبدّل هذا السلوك. يضع عدة خطوات تجاه هذا التعديل لشخصيته على عكس أحاسيسه وإلحاده بشق النفس، لكنه قليلاً ما يصل إلى التعديل الذى لم يُوجّهه إليه العقل البشرى.. والنتيجة: هى تدمير نفسه بنفسه فى النهاية، بإرادة من أحاسيسه ومشاعره. المؤلف الدرامى دانوش لاسلو **DÁNOS LÁSZLÓ** (بطل الإحساس الكبير) لا يثق فى أحاسيس شخصية (ليونا **LEONA**) ولا يستطيع أن يُصدّق الأحاسيس الكبيرة التى تبحث عنها والتى تتوق إليها وتشتاق لها، إلا أنها تتنبه إلى هذه الأحاسيس مؤخرًا بعد فوات الأوان. ثيمات وموضوعات فرانتسى فرانس تغلب عليها الحميمة والوُدّ. ولا يقيم أى اعتبارات تدخل قاطعةً فى مجرى الأحداث، حتى لو حملت خطوطًا درامية فرنسية. لا يعمل بالنتائج النهائية المُقررة من قبْل، ففى مسرحية المُلحد جابور يعرضُ تأثير المشكلة على دور السيدة ديراتسينى **DÉRACINÉ** وهى بين صراع الوطنية والمواطنة. حقيقة إن الحوار فى هذه المسرحية يحمل الأذى الكثير بالنسبة إلى الموضوع. فإذا ما أعطيناه الحق، فيجب عليه إعادة كتابة هذا النص المسرحى من جديد، حتى تُصبح المسرحية مُبشرة بجديد فى الثيمة وغيرها من العناصر المهمة. فرانتسى – فى أغلب أعماله – مُكتمل فى الكوميديات التى كتبها بالاكتمال نفسه فيما حرّره من درامات أخرى، وهو أكثر المتأثرين بإبسن (كما عند أقرانه الفرنسيين من المتأثرين بإبسن، ومن بينهم – بصفة خاصة – موريس دونّاى – الذى يظهر تأثرّه بالإبسنيـة كبيرًا وعريضـا). استعار فرانتسى من الفرنـسيين التصميم السلـس،

والديالوج، وبعض الشخصيات فى التصرفات والسلوك (شخصيتا كلاريس، مدام سورو **KLARISSE, MME SUREAU**) فى مسرحية (**LA DOUL OUREUSE** – الألم). فثيمة المُغازل العابث **FLIRT** هى صورة ساتيرية موضوعها يجرى بين اشتباكات وورطات مُعقدة وهزلية. لكن المجاميع – من الشخصيات جماعات واعية تعيش فى الوغى، وتعتمد على ديالوجات تجمع بين الطبيعة والروحية. ومع كل ما تحمله المسرحية وتُسرُّ به من بساطة وعاديات ومباشرة، فإنها رغم ذلك تضيء كثيرًا من الأفكار والتصورات على الثيمة الأساسية. فالثيمة شأنها شأن الثيمات فى الكوميديات المجرية، والتى لم تتعوّد عليها المسارح الأوروبية المعاصرة آنذاك. تقع دراماته الأخيرة تحت تأثير وايلد، لتُسيطر ديالكتيكية (الكلمة) على التناقض الظاهرى، ولتكون هذه المسرحية فى اختلاف كبير عمّا سبقها عنده من مسرحيات.

الاتجاه نفسه تقريبا نجده عند زميله سمارا چيرچ. فالشخصية الفردية بغرابتها تتصدر الأحداث، الشخصيات جميعها وما تنطق به من حوارات، ولغة، قوية أحيانًا وضعيفة أحيانًا أخرى. تُحس بالأحاسيس مرةً واحدة، بما يضع أمامنا رجلاً دراميًا ذا اتجاهات جادة. لم تكن غايته ولا من بين أهدافه تصوير بيئة الأرستقراطيين أو عالمهم، لأنّ ما كان يبحث عنه هو صراع الإنسان الكامن فى الخلفية. يُمثل الصراع الأجيال القادمة المتتابعة إثر بعضها؛ وهو صراع حاد خاصة عندما يكون بين الأب وابنه، متساويان من الداخل فى الأحاسيس، لكن المشكلة تكمن فى (صراع الأجيال) وفى الخصائص، وميزات كل جيل عن الجيل الآخر فى كل الشكل وكل المضمون، مع أنّ الابن يُشبه أباه، لكنه يقف من الخارج بعيدًا. هكذا كان سمارا يرى أبطاله

الدراميين.. شخصية مشاكسة عنيدة الرأى عند الأرستقراطيين، لكنها كانت نظرة أو رؤية اضطرارية من عنده استوحاها مما حوله من علاقات خبلية ملنخولية تسيطر على الدراما من أولها إلى آخر عبارة فيها.

هذا الجو العام للمسرحية، وللدراما عنده يظهر فى النهايات وخواتيم مسرحياتـــه، وفى صورة غنائية تُبالغ فى العواطف والانفعالات، كشـــأن الأحاسيس فى هذه المسرحيات. الموقف هنا يتعادل مع الموقف نفسه الشبيه له عند فرانتسى، لزامًا أن تكون الأمور للتقنية التى تقف فى وسط الطريق، ليُصبح، التعبير خاصًا ومُعبرًا حقيقة. فى آخر مسرحيتيْن له.. الأولى بعنوان (هوا يا للمجنون إشتوك BOLOND ISTÓK;Ő) رقةٌ ومشاهد جيدة لكنها ليست من الدراما فى شىء. ولا تُقدم أى وجهة نظر تدعو إلى التطور. ولم يتقدم كثيرًا فى المستقبل عن موقفه الذى وقف عنده – عند الطبيعية. ترسم هذه المسرحيـــة الثانية والمُعنونـــة (فى بيت النُواح A SIRALOMHÁZBEN) وقوفا مرة ثانية عند الطبيعية. قصة فلاح مجرى تُصور الساعات الأخيرة فى حياته بعد صدور حكم الإعدام عليه. دراما صعبة وقاسية فى خطوطها ونسيجها، لا وجود لتهدئة أو تسويات من الخارج، بل إمعان فى التعمق نحو الغنائية – والعاطفية المُبالغ فيها. تتشابه هذه الدراما الصغيرة مع مسرحيات جاردونى GÁRDONY، باحتوائها على الكثير من عناصر الطبيعية التى تخترق الدراما الفلاحية المجرية. لكنها عند كل منهما لا تُمثل أى عنصر من عناصر الدرامية. هذا التجريب الذى يُحدد المصير فى الدرامات الشعبية المجرية؛ المكتوب بتقنية الدراما الفلاحية – والقروية، لم يُجرب فيه سمارا كثيرًا.

مسرحية (النبيذ) هى الأخرى ليست دراما حقيقية. ومسرحيات جاردونى جيزا الأخيرة هى الأجمل والأقوى شِعرًا على خشبة المسارح المجرية؛ لكنها ليست من الدراما أيضًا ولا تريد أن تكون ضمن لائحة الأدب الدرامى. فى المسرحية الأولى التى كتبها جاردونى جيزا خصّص لها هدفًا صغيرًا متواضعًا، وقد نجحت المسرحية بفضل نظام الكائن الحى العضوى فيها.

إذن مسرحية (النبيذ) ليست دراما، ولا هى مسرحية كوميدية أو ضاحكة. الأجدر أن نُسميها (إعدادًا روائيًا). جاء حديث النمساوى ماكس بوركهارت MAX BURCKHARDT عند عرضها فى ڤيينا أنّ هذه الدراما الفلاحية لا تنتمى إلى أنزنجريبر، كذلك المسرحيات الفلاحية التى كتبها أورباخ AUERBACH؛ لكن يجب إضافة أنّ شخصيات جاردونى كانت أكثر حركة وحيوية، وأعظم فى الضحك والبهجة والسرور، وأنّ ديالوجاتها أكثر مباشرة من مسرحيات أورباخ. النبيذ قصيدة بسيطة تصف الحياة الريفية المجرية بحق وفى كمالٍ ظاهر للرعاة الذين يعيشون عيشة مطمئنة، والحياة مُصوّرة تصويرًا صادقًا تحمل الوُد والحب والحميمة بين الشخصيات ببراعتها ونواياها الصريحة بعيدًا عن الكذب والرياء؛ لذلك ترتفع – المسرحية – فى بعض اللحظات فيها إلى القيم العليا. يملأ المؤلف شخصياته بالفكاهة وروح المرح، وأحيانًا كثيرة كانت حقيقة الشخصيات تظهر بكل معالمها ومكانتها فى الحياة الريفية البسيطة، شخصيات كبيرة فى أماكن بسيطة ومطبوعة بطبيعة الأرض الخضراء المعطاءة. تتحرك المسرحية إلى الأمام فى بطء ملحوظ، وتمتلئ الديالوجات فيها بالأحداث القليلة، وليس فى ذلك أى إخفاق أو تقصير.. المُهم أنها تكشف عن حياة من الحيوات – الحياة الريفية،

وأنّ هذه الحياة هى التى تكمن فى داخل كل شخصية من شخصياتها صدقًا وأمانة. أضِفْ إلى ما تقدّم أن التقدّم البطىء فى الدراما – والذى سبق الإشارة إليه – يتناسب تمامًا مع إيقاعات الريف المجرى وإيقاعات ساكنيه العامرة بالهدوء والسكينة والاطمئنان إلى الحياة الممتلئة بالهدوء النقى البعيد عن ضجة المُدن، والأمراض وتلوّث البيئة ومخاطرها. خسارة كبرى فى هذه المسرحية، هى أن جاردونى لم يُلق بالاً إلى ظاهرة متأصلة فى ناس وسكان الريف وعاملى الحقول، والآلام التى تعصف بقلوبهم الناصعة البيضاء الخالية من الغِل والحقد، والتى كان يمكن أن تُثرى مسرحيته لو تضمّنت شيئًا من المواقف المأساوية أو التراجيدية. ولو قام بذلك، لَخدمتْه التقنية الطبيعية، باعتبارها الأقرب إلى هذا النوع من المسرحيات الريفية والقروية.. هذه البداية كانت بداية جميلة لا شك فى ذلك. فى مسرحية (أنّوشكا) لم يسبقها موضوع مثل موضوعها.. هنا، الظاهر أنّ جاردونى أراد أن يتفادى الصراعات العنيفة القوية قدر الإمكان.. الصدام بين الكنيسة ورؤية الكون العصرية، قصيدة رعوية طويلة فى مسرحية من ذات الفصول الثلاثة. الأول افتتان، والثانى تعب وإرهاق، والثالث إما مللّ وإما إثارة للأعصاب. فى مسرحية (ظيتا ZÉTÁ) لا ينصهر البطل أو يذوب مع أحاسيسه، لكنه يسير إلى تراجيدياه وما حوله من تهدّم وسقوط لكل الأحداث التاريخية التى تعصف به. مصير شخصى وذاتى ضعيف لا يشى بشيء نافع. ليست هناك علاقة بين الشخصيات وخلفياتها، وعندما أراد جاردونى إدخال أو الوصول إلى تأثير درامى قوى حوّل الدراما إلى الميلو دراما (انظر مسرحيتيه: "أنّا"، "يوم أسود أغْبر"). يبدو أنه يفتقر إلى القوة الدرامية

عند الكاتب الدرامى، فكل أجزاء قوية ونافذة يُبسّطها تبسيطًا. لعله كان يعرف حدوده الدرامية وحدود موهبته أيضًا، عندما جاء بمسرحيتيه "النبيذ"، و"أنّوشكا" على هذه الصورة. قد يكون ذلك بسبب بُعده عن عالم الريف والقرية فسبّب له ذلك امتعاضا مُعيّنا، أو أنه تقابل فى العاصمة أو المدينة مع درامات كبيرة تختلف عن الدرامات الفلاحية، فيها من الدرامات الباكية والكوميديات الضاحكة الكثير مما ينقُص الحياة الريفية بصدقها وأصالتها.

فى ذلك الوقت يُمثل كُل من جاردونى وسمارا الطبيعية أصدق تمثيل، فهُما طبيعيان بحكم انتماء دراماتهما إلى الطبيعية. لكن الذى عندهما فى الحقيقة هو: طبيعية التقنية. فُهما مع طبيعية التقنية هذه وفى داخل هـــذا الاتجاه الذى يُمثل الاتساع المتضاد مع الدراما، ومسيرة البطء المُتعمّد، والإيقاع الهادئ المُتّزن، فإنهما يزيدان فى حجم وتأثير الطبيعية أكثر من الألمان أنفسهم. باتجاههما نحو صراع الأسلوب أملاً فى أن يَعْكِساً موقف (المصير) للحياة اليومية عند الريفيين والفلاحين، ويعكسا معها فى الوقت نفسه طبيعية التراجيديا التى تنال هذه الشخصيات القروية البسيطة. هذه الصورة الرائعة نراها وقد حققها مُكتملة الدرامى المجرى برودى شاندور **BRÓDY SÁNDOR**. وهو وحيد ورائد فى هذا التحقيق للدراما الفلاحية الكاملة فى مسرحيته (دادا **DADÁ** – المُمرضة)؛ ففيها على الأقل بعض المشاهد الدرامية التى تفوح برائحة الدراما وطعْمها. لم يصل برودى شاندور إلى ما وصل إليه هاوبتمان من قبْل.. حياة عادية بسيطة فى عمومها، حكاية أو قصة بمستوى العادية نفسها وغير الخُصوصية، تبدو الحياة كأنها تفتقد أشياءَ، لكن هذه الأشياء تحملها الدراما فى وضوح وجلاء، فقط فإنها تظهر

فى وقت مُحدد ومُعيّن لظهورها، لتُعمق من المكْر الدرامى الجيد الذى يضع الدراما فى أحسن أحوالها، وحدة الدراما ملحمية الطابع؛ تكشف المسرحية عن تدمير الإنسان وسقوطه بسبب عديد من المغامرات والأحداث التى تحدث فى حياة كل إنسان. والوحدة هنا تعني الأدوار المسرحية أو الممثلين، مع حاجة وضرورة اجتماعية تعطى نهاية المسرحية وحدة (عقلية) تستند إلى المَشاهد المسرحية وتنطلق منها. بين هذه المشاهد أشياء أو لمحات جميلة، وعجيبة تشدُّ البصر، وقوية، منافسة ومُزاحمة **RIVAL** مقبلة من المشاهد الطبيعية الأجنبية المقبلة من الخارج. هذه المسرحية عبارة عن مجموعة أبيزودات – قصص وحكايات قصيرة – تشغل كل حياة برودى شاندور الفنية. ما دام اشتغل على التجريبيات وكان دائم البحث والتنقيب عن الأنواع الأدبية والأشكال المناسبة لها وكذلك الاتجاهات بمختلف أشكالها ومنابعها ومصادرها الأولـــى. عندنا فى المجـــر هو الدرامـــى الذى يمثل اتجاهـــات هاوبتمـــان، وسترندبرج. درامته الأولـــى (بياضُ الثلج **HÓFEHÉRKE**) تبحث فى الرومانتيكية المُنبثقة عن الطبيعية. هناك أيضًا فى بعض أجزاء الدرامات عنده إشعاعات درامية ومعالم لخشبة المسرح على قوة بالغة، لكن كل هذه وتلك ملحمية الطابع، مع أنّ حلول الأسلوب عنده تأتى حلولاً خارجية.. بمعنى أنّ الديالوج لا يُقدم ولا يصل إلى أسلوب جديد مُبتكر، والشخصيات طبيعية، ومصائر الشخصيات وخلفياتها ذات مسحة رومانتيكية.. وهكذا تتجمّع هذه العناصر والخطوط إلى جانب بعضها لتُنتج: غرابة وعجبًا، وشذوذًا فى التصميم أو التركيب البنائى للمسرحية. والنتيجة: تجريب معتمد على الملاحظة والخبرة العملية وحدَهُما. أحيانًا يؤثّر عنصر من العناصر فى

العنصر الآخر فينتج من هذا التأثير زيادة فى الشحن للتأثير، وما لا يعود إلا بالضعف على أحدٍ من هذه العناصر. فى آخر دراماته (المُدرّسة A TANITÓNŐ) الديالوج فيها عبارة عن ديالوج روائى – بمعنى أنه يصلح لرواية، ويقترب أحيانًا من القصيدة الأدبية البسيطة، ولا يصل إلى نجاح مسرحيتيه السابق ذكرهما، حتى إنّ أقرب دراماته إلى الأسلبة سقطــت بامتياز (الدوق، قصائــد المَلِك **A FEJEDELEM، KIRÁLY IDILLEK**– مجموعــات مســرحيــات مُسلسلة). من بين هذه المسرحيات المتسلسلة ذات الفصل الواحد، نُلاحظ بين المسرحيتيْن الأولى والثالثة (الأولى تتحدث عن نوچ لايوش والثالثة تحكى سيرة الملك ماتياش **MÁTYÁS**) صورًا زخرفية، وغنائية، معتدلة الغرابة، إلى جانب قصائد قصصية – درامية. الأسلوب فى هذه المسرحيات قريب من أسلوب وايلد، وماترلنك، وهوفمنستال من حيث تشابُه التجريب (دون أى إيحاء لعناصر مُعينة أخرى). الدراما القصصية.. ما هى يا تُرى؟ هى قصة أو حكاية عجيبة أو غريبة تمنح تأثيرًا حِسّيًا للمَشاهد المسرحية. فكل مشهد على حدة له من القوة التكثيفية الكثير، لكن ككل دراما قصصية فإن هذا التكثيف يأتى من الخارج، لكنه تقنى رغم ذلك. كل حدث من الأحداث على درجة عالية من الكثافة الصلبة الموجزة والمُختصرة داخل المشهد المسرحى الواحد. يقْوَى التكثيف بين مشهد ومشهد، ويشتد ويحتدّ مرة أخرى، يعمق ليُضيء القصة أو الحكاية، عبْر كلمات وعبارات الممثلين القائمين بالأدوار المسرحية. كل هذه العمليات الفنية تتم إذا لم تتسلم الدراما حياة يُعلن عنها الرمز، لتبقى الحادثة أو الحدث، غنائى التأثير، وملحمى السمة، مثل القصيدة القصصية.

(٤)

فى السنوات الأخيرة، حدث تغيير فى الأدب المجرى. دخل إلى الساحة الأدبية عدد كبير من الكُتّاب الموهوبين البارعين على وجه الخصوص فى الشعر، والرواية. لم يُنتج هذا الأدب قصصًا كثيرة، وكذلك الحال فى العلوم، والفلسفة. أما الدراما فلا جديد يُمكن ذكره فى هذه المرحلة من الزمن. قد تعود أسباب هذا التأخير إلى عوامل مُعينة، أو أنها كانت فترة زمنية قصيرة مؤقتة، أو عابرة، تسببت فى هذه السلبية. مع أن هذه الأسباب والاحتمالات التى ذكرتُها كانت قد توقّفت وانتهى أمرُها، والتى قيل عنها إنها سبب جمود الأدب المجرى – حسب أقوالهم – لكن يبدو أن هذه الأسماء التى تقول بفكرة الجمود كانت قليلة العدد، والحُجّة.. لكن المهم، فى هذه المرحلة، هو وصول كُتّاب شُبان (ما ذكرته آنفا يتصل بهؤلاء الشباب)، فمن العبث التحدث عن اتجاهات وإمكانات فى هذا الصدد. التحدث عن التطور، والتطوير عند الكُتّاب أمر مشروع ومُنتظر.. قد يكون ذلك مطلوبا، أما عن تقييمهم، فلا بُد أن نكون صادقين فى أحكامنا.

لا يصل الدرامى مولنار فرانس(*) فى كوميدياتيه الأوليين إلى مستواه الرفيع فى رواياته القوية فى فن الرواية المجرية. فكل واحدة من المسرحيتين

(*) مولنار فرانس (١٨٧٨ – ١٩٥٢) MOLNÁR FERENC كاتب درامى مجرى. هرب من بطش النازية إلى ڤيينا، وسان روميو، ونيويورك. أهم دراماته: السيد الدكتور ١٩٠٢، الشيطان ١٩٠٤، مسرح ١٩٢١، ريفييرا ١٩٢٦، لعبة فى القصر ١٩٣٢، واحد اثنان ثلاثة ١٩٣٢– DOCTOR ÚR, AZ ÖRDÖG, SZINHÁZ, RIVIERA, JÁTEK A KASTÉLYBAN, EGY – KETŐ – HÁROM – المترجم

يتمتـــع بحلول مليئة بالذكاء، والتسلية الرائعة، ثراء لخشبة المسرح، لـــكن السيكولوجيا فيهما سطحية وظاهرية خارجية **SUPERFICIAL**. وبدلاً من مصير الشخصيات المليء بالضحك العميق اجتهد مولنار فرانس فى استبداله بالكلمات اللحظية الفورية آملا فى الحصول على التأثير من هذه اللحظات والكلمات. فى مسرحيته ليليوم **LILIOM** اقترب كثيرًا من أسلوبه فى الرواية، لكن ما حدث حينئذ هو ما حدث نفسه عندما اشتاق وتاق المسرح المجرى إلى استعمال الملاحم الأجنبية – الأوروبية، وكانت الفائدة هى تذوّق طعم عبق المواد الأجنبية التى أفصحت وأعطت أمثلة كثيرة عن النظرات الإنسانية الناعمة الرقيقة، وحصافة الشعر وإلهام الشعراء – وكذلك عبقرية الروائيين الأوروبييــن. يتمركز الجمـــال عنده فى مسرحية (ليليوم) علـــى جماليات الرواية الجميلة حقًا. توافُق هذه الجماليات مع ما يُلقَى على خشبة المسرح من ديالوجات وعبارات مسرحية غاية فى الأناقة والامتياز، لكن هذه الديالوجـــات – فى أحسن حالاتهـــا – كانت تعبيرًا عن جوّ الشخصيـــات المسرحية وطباعها وأمزجتها، بل وحالاتها النفسية، مع فقدانها (الحالة) الدرامية. إذن، فلا مكان للدرامية فى كل البناء أو البِنْية التصميمية.. مَشاهد مربوط بعضها ببعض فى يُسر وسهولة، وفى ارتباط غير مُحكم الصُنع، وهنا – فى هذه الحالة – نحصلُ على نموذج معادل (لوحدة الشخصيات) ولا غير ذلك، ثم تتبع وحدة الخلفية للشخصيات. استطاع مولنار فرانس التعبير بحقٍّ عن جو خشبة المسرح الذى تجرى عليه الحياة الروحية للمدن الخارجية البعيـــدة

عن العاصمة بِشْت(*) (وجوّ أشعارها التى لم تكن درامية هـــى الأخرى). مولنار فرانس هو الأول بين كُتّاب الدراما الشعبيين الذى نجح فى كتابة عدة أنواع من الآداب مُتطرقًا إلى طبيعة هذه الأنواع، وعُمق روحانياتها، وحقق بالفعل مرحلة التقييم لها تقييما ثريا. وهو الوحيد – فى هذه المسرحية – الذى حافظ على هذا العمل قبل أن يتغير على خشبة المسرح بإضافات الممثلين وغير ذلك من الأضرار فى المسرح.

موريتس چيجموند(**) MÓRICZ ZSIGMOND، سوموری دچو(***) SZOMORY DEZSŐ. جلبت لهما ولاسميْهما المسرحياتُ شهرةً كبيرة لنجاحها الساحق، ومن بعيد، ومن على بُعد لا أعتبرهُما كاتبين ذَوَى نكهة درامية خاصة. المسرحية الأولى للكاتب موريتس چيجموند (القاضى شارى – شارى اسم علم) لا تِقْنيتُها، ولا رسم الشخصيات فيها يصل إلى أبعد ما وصل إليه سابقاه جاردونى وسماراً فى مجال كتابة الدراما الفلاحية –

(*) العاصمة المجرية بودابست. لكن أرض هذه العاصمة تتجزأ إلى جزءين: بودا، بِشت. يفصل الجزءين نهر الدانوب الذى يمر بسبع دول أوروبية. وبودا منطقة الجبال والصخور، وبِشت هى السهل من العاصمة – المترجم

(**) موريتس چيجموند (١٨٧٩ – ١٩٤٢) MÓRICZ ZSIGMOND، كاتب درامى مجرى، أهم ما كتبه من الدرامات: لوداش ماتى ١٩١٢، إلكترا المجرية ١٩٢٩، مغامرات مورانى ١٩٣٢، الوغد ١٩٣٧. MAGYAR ELEKTRA ،LUDÁS MATYI، A MURÁNYI KALAND ، BETYÁR – المترجم

(***) سوموری دچو (١٨٦٩ – ١٩٤٤) SOMORY DEZSŐ كاتب درامى مجرى. درس المسرح بالخبرة العملية فى باريس ثم فى لندن وروما: أهم دراماته: ماريا أنطونيا ١٩١٣، القيصر جوزيف الثانى ١٩٢٢، الملك لايوش الثانى ١٩٢٢، نصر ١٩٢٣ – II. JÓZSEF CSÁSZÁR، MARIA ANTONIA، II. LAJOS KIRÁLY ، GLORIA – المترجم

القُروية. بل لعلها تفتقد الأساس الريفى، واللدونة والمُطاوعة. والغريب أنّ الروائى الموهوب موريتس چيجموند بنظرته الحادة، ورؤيته الثاقبة، وعينه النفّاذة، ويده وخطوطها على ورق الكتابة والعجيبة فى جمالها ومعانيها، وكل كتاباته التى ترصد ثم تعكس التقاطه للّحظات الدقيقة فى الحياة، كل هذه الخبرة والمخزون الثقافى – الأدبى لا نجد له رنينًا فى المسرحية. كل شىء فيها رمادى بلا لون مشرق زاهٍ، راكد فى غير حركة أو انتقال سطحى، اصطلاحى وغير جديد أو أصيل، شأنه شأن الفن الروائى والرواية. ثم الثانى سوموري دچو، فمسرحيته المُعنونة (السيدة الكبيرة – A NAGYASSONY) بها من القيم الكثير، وتعكس سيكولوجيا عجيبة من خلال الزخرفات التى تضمّنها النص، العلاقات الروائية نفسها فى الرواية، على غرار زميلـــه موريتس چيجموند: بل لعلها أقل شأنا بسبب ما تتوافر عليه من البطء والبلادة وتبلد الحس ونقصان البريق، وانعدام الروح والنشاط والحيوية. لا أتحدث عن أنّ كل محاولاتهما قد جلبت إلى خشبة المسرح صورة روايات (فى لباس مسرحيات). وهذه المحاولات ذاتها لم تخْلُ من العيوب والأخطاء.

كما هى الحال فى الجيل الجديد من "كُتّاب الدراما" الجُدد: مثل لانْجل منيهارت **LENGYEL MENYHÉRT**. والظاهر أنه آخر هذا الجيل الجديد، الذى جاء بعد هرتسج فرانس، والذى هو الآخر تبع تشيكى جارجاى فى فن كتابة الدراما: فهو (لانجلْ منيهارت) كاتب الموضات المسرحية، فهو البارع حقًا فى صياغة المشاهد المؤثرة التى تشغل بال جماهير المسرح المجرى وتوافق أمزجتهـــا. إنه يقذف لهم بدرامات تبدأ النقاش والجدال مع هــذه الجماهير. وهو فى نقاشاته وجداله معهم يعمل على ألاّ يتخطّى معهم الحدود

أو الخطوط الحمراء. مثل هذا النوع من مؤلفى الدراما لا يُجهدون أنفسهم فى البحث عن الجذور فى الحياة لكى يُضمّنوها أعمالهم الدرامية لوضعها نموذجا أو شريحة يهتدى الناس بها، مثلهم كمثل الكُتّاب الدراميين الكبار على مدى العصور. لكنّ كُل ما يصبون إليه هو "اختيار" شيء معقول وبسيط تفهمه الجماهير، مثل أحداث اليوم العادية التى تحدث فى الشارع، أو بين تافهى البشر وجهلائهم. والنتيجة: استحالة الوصول إلى نبض الجماهير المسرحية. إنّ كل ما قدّمه تشيكى جارجاى من شخصيات المواطنة الفجّة، التى لا ترى الحياة إلا بعين واحدة أو بنصف رؤيا، شخصيات ضيقة الأفق تبحث عن النقاء. لكن هيهات أن تصل إلى أحلامها وأمانيها. عند هرتسج فرانس تعرية لمرتادى الكازينوهات ونوادى القمار. فى مسرحية لانْجل منيهارت هناك كثير من المرارة والألم، ورثاء من روح الجلسات الشعبية – ومؤتمراتها الديماجوجية. إذن هنا كُلّ التعرية والفضْح. فضح لكل وغْدٍ وشرير ومتآمر، والكل على الصورة نفسها وَغْد وشرير ومتآمر. ومبتز للمال والكسب غير المشروع، لصوص وجبروت، أنانيون، جالبون للخراب والدمار، وعلى أقل الأحوال أغبياء بالسليقة. هذه المسرحيات وكل ما فيها من فضْح وتعرية، وصدام وتصادمات، وهذْر وسقوط إلى الحضيض، كلها أمور خارجية – خارجة عن منطوق الدراما (الأمثلة فى مسرحيات أخُصُّ منها: الدوق أو الأمير الكبير، الشُكر، القصيدة الريفية). لا تعتنى المسرحيات ولا تأخذ كثيرًا فى الاعتبار القُوى الأخلاقية أو مواساة الإنسان وهو غارق وسط وحْل المصائب والكوارث، ليس هناك دور تمثيلى يناقش هذه المشكلات العويصة فى حياة الناس – والبشر. الموجود فقط هى: المضايقات

فى الحياة، والأزمات، والشجارات والانتهاكات.. وكلها تحت قائمة مريرة اسمها الفضح والكشف. مسرحيات تدّعى المواساة للناس لكنها مواساة بلا لون إلا اللون الرمادى الشاحب (الذى لا لون له فى واقع الحياة). كتابات فاسدة الطعم أو المذاق. هذه هى أنواع هذه المسرحيات وما تحمله إلى جماهير المسرح المجرى. أما بالنسبة للتقنية، فمسرحية إبسن (أعمدة المجتمع) هى الأقرب لصورة درامات المسرح المجرى من النوع الذى أشرتُ إليه، حتى إبسن فإنهم يرجعونه إلى تقنية كتابة الدراما الفرنسية أو تجاه تقنيتها على الأقل: لانجل منيهــارت نموذج للشاعر الذى يكتب الدراما شعــرا، "وشخصياتــه نماذج اجتماعية" أو أنها صــور مهزوزة ومُهتــزة، ليست شخصيات ذات أساس ثابت وقوى. لا يكشف المضمون الدرامى لهذه المسرحيات عن طبيعة صادقة ولا سَمْحة، لذلك يغيب عنها التأثير العام والشامل، مثل مسرحيات هرتسج، وتشيكى. كلها "مسرحيات جماهير". لكن الجماهير عندنا لم تَنضِجْ بعد لكى تُفنّد هذه المسرحيات – الجماهيرية. ترك لانْجل منيهارت هذه الساحة (أو لعلّ تأثير نجاحاته قد أوقف محاولاته لإدخال وإيصال خبرته إلى الوجود): هل هذا أمر مُخيّب للرجاء؟ "عموما" لقد كتب مسرحيات عجيبة: تايفون **TAIFUN**. مسرحية من الناحية التقنية لا غبار عليها (إيقاع الحركة فى الفصل الثالث منها ليس معتادا ولا مُستقيما... إلخ). مع أنها حققت نجاحا مُنقطع النظير، بسبب ذكائه فى كتابة مشاهد تؤثر فى المجاميع الجماهيرية. فى أجزاء منها هناك "أفكار" رخيصة، لكن إنقاذها جاء على يد الجو التأثيرى الذى أحدثتْه. إن أغلب أجزاء المسرحية مُختلفة الألوان ومتنوعة ومتعددة الأشكال، على عكس تأثيرات برلين والتأثيرات اليابانية.

إن إمكانات الثيمة موجودة فى هذه المسرحيات (مثلا العمل، والتضاد مع العشق – والحب الروحى). هذه المسرحية تهرب وتتباعد عن كل فكرة جيدة ببراعة!، حتى تصل بكل تأكيد ومهارة! إلى دراما البوليـفار **BULVÁRDRAMA** وإلى مشاهدها التأثيرية: جرائم القتل وجلسات المحاكم والقوانين. أما الفصل الأخير فيها فيُبعد التأثير تمامًا عن خشبة المسرح.

هذه المسرحيات – وأبتعد عنها مُتحفظًا – تأثيرها خَطِرٌ ومُضرٌ أيضًا. فقد دخلَتْ نظريةٌ مع زمن هذه المسرحيات – تأليفا وعروضا مسرحية – وتقدّمَتْ بل ويمكن أن تكون قد أقامت اتصالا مع هذه المسرحيات: إنها نظرية "فن خشبة المسرح". أهم ما فى النظرية: أنّ تأثير خشبة المسرح، بوصفه تأثيرًا جماليًا، مشروعٌ وشرعى، ومستقل عن الدراما، وعن كل ما هو مكتوب ومُحـرر على الـورق(*). والتطبيق: إعـادة التأهيـل **REHABILITATION** – ساردو. فى مسرحية (تايفون) هناك عناصر من فكر ساردو، وعناصر أخرى مُنفصلة ومُتقطعة إرْبًا إرْبًا، دخلت فى السنوات الأخيرة على يد شُبان مسرحيين نجحوا نجاحا اجتاز نجاح المؤلف الدرامى نفسه. يبدو أنّ الأدب المجرى أراد إعادة تقنية ساردو الفرنسية من جديد: نجاح أعمال باتاى، وبرنشتاين **BATAILLE , BERNSTEIN** هى الدليل. ما دام هناك تأثير كبير بفضل كُتّاب الدراما من المجريين، فإن التطور الدرامى قد يتم بوصوله إلى الوجود عبْر اللحاق بعجلة هؤلاء الكُتّاب وفى إثْر مسارهم الناجح والمتطور والمُطوّر فى الوقت نفسه. ولن يضغط تأثير الدراما على تأثير فن خشبة المسرح كما حدث فى باريس.

(*) المقصود هنا، هو النص المسرحى بين دفّتى الكتاب أو نسخة المسرحية – المترجم.

وهكذا الحال، فالتطور لم يُؤت ثمارًا ناضجة ولم يأت بأمل جديد فى المنظــور القريب، لكننا بوسعنا أن نلحظ مهارة تقنية فن خشبة المســرح وانفصالهــا عن مهارة الدراما المكتوبة. ونرى أنّ هذا التطويــر (لخشبــة المسرح) خطرٌ على الدراما: شيء من الخوف، من "فن خشبة المسرح" حتى لا تأتى إلينا بنعوش الشعراء، خاصة فى هذه الأجزاء الشعرية عند كُتّاب الدراما الحقيقيين، الذين رأت فيهم خشبة المسرح، وفى اختلافاتهم ما يُبعدهم بعيدًا عن المهنة المسرحية.

ملحقات

(الجداول الكرونولوجية)

الجدول الكرونولوجى (١)

(التواريخ الدقيقة للدرامات بحسب تسلسلها الزمني)

* أسماء الدرامات مترجمة إلى العربية داخل متن الكتاب.

1775	LESSING:	MISS SARA SAMPSON
1759	LESSING:	PHILOTAS.
1764	VOLTAIRE:	TANCRÉD.
1767	LESSING:	MINNA VON BARNHELM.
1772	LESSING:	EMILIA GALOTTI ; BEAUMARCHAIS: A SEVILLAI BORBÉLY (MEGIRÁS)
1773	GOETHE:	GÖTZ VON BERLICHINGEN (NÉVTELEN ELSŐ KIADÁS), WERTHER; LENZ: DER HOFMEISTER.
1775	GOETHE:	STELLA (ELSŐ VÁLTOZAT); BEAUMARCHAIS: A SEVILLAI BORBÉLY (BEMUTATÓ).
1776	LENZ:	DIE SOLDATEN.
1779	LESSING:	BÖLCS NÁTHÁN; GOETHE: IPHIGENIA TAURISZBAN (PRÓZAI VÁLTOZAT).
1780	SCHILLER:	HARAMIÁK (AZ ELSŐ VÁLTOZAT MEGJELENÉSE)
1781	SCHILLER:	HARAMIÁK (MÁSODIK VÁLTOZAT, BEMUTATÓ; LESSING HALÁLA.
1782	SCHILLER:	FIESCO (A KÖNYV MEGJELENÉSE).
1783	SCHILLER:	RMANY ÉS SZERELEM.Á
1784	SCHILLER:	FIESCO (BEMUTATÓ); BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA.

1787	GOETHE:	EGMONT (A KÉZIRAT LEZÁRÁSA); I PHIGENIA TAURISZBAN (VERSES ÁTDOLGOZÁSA).
1790	SCHILLER:	TORQUTO TASSO; A FAUST – TÖREDÉK MEGJELENÉSE GOETHE MŰVEI ELSŐ GYŰJTEMÉNYES KIADÁSABAN.
1791	GOETHE:	EGMONT (BEMUTATÓ).
1796	SCHILLER:	DON CARLOS; GOETHE: EGMONT (SCHILLER ÁTDOLGOZÁSA); WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI.
1799	SCHILLER:	WALLENSTEIN (A TRILÓGIA BEMUTOTÓJA; GOETHE – VOLTAIRE: MAHOMET.
1800	SCHILLER:	STUART MARIA; GOETHE – VOLTAIRE: TANCRÉD.
1801	SCHILLER:	AZ ORLÉANS –I SZŰZ (MEGIRÁS).
1803	SCHILLER:	AZ ORLÉANS –I SZŰZ (BEMUTATÓ), AMESSINAI MENYASSONY; GEOTHE: DIE NATÜRLICHE TOCHTER.
1804	SCHILLER:	TELL VILMOS.
1805	SCHILLER:	DEMETRIUS – TÖREDÉK – SCHILLER HALÁLA.
1806	GOETHE:	STELLA (MÁSODIK VÁLTOZAT, BEMUTATÓ).
1807	KLEIST:	AMPHITRYON (A KÖNYV MEGJELENÉSE; BEMUTATÓ: 1899!).

1808	KLEIST:	AZ ELTÖRT KORSÓ, PENTHESZILEIA (A KÖNYV MEGJELENÉSE; BEMUTATÓ: 1978).
1809	GOETHE:	FAUST, ELSŐ RÉSZ (MEGJELENÉS); VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK.
1810	KLEIST:	HEILBRONNI KATICA, HOMBURG HERCEGE (MEGIRÁS; MEGJELENÉS, BEMUTATÓ: 1821.
1811	KLEIST:	KLEIST HALALA.
1815	KATONA JÓZSEF:	BÁNK BÁN (MEGJELENÉS: 1821, BEMUTATÓ 1833)
1817	GRILLPARZER:	DIE AHNFRAU.
1818	GRILLPARZER:	SAPPHÓ.
1821	GRILLPARZER:	MEDEA.
1825	GRILLPARZER:	KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND ENDE.
1829	GRABBE:	KAISER FRIEDRICH BARBAROSSA.
1830	VICTOR HUGO:	HERNANI; GRABBE: HEINRICH VI.
1831	GOETHE:	FAUST (A KÉZIRAT LEZÁRÁSA; GRILLPARZER: DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN; GRABBE: NAPOLEON ODER DIE 100 TAGE – VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE.
1832	GOETHE:	FAUST (A TELJES MŰ MEGJELENÉSE); IMMERMAN ALEXIS. – GOETHE HALÁLA.

1834	GRILLPARZER:	DER TRAUM EIN LEBEN.
1835	GOGOL:	A REVIZOR; BÜCHNER: DANTON HALÁLA (BEMUTATÓ: 1902!).
1838	GRILLPARZER:	WEH DEM, DER LÜGT (MEGIRÁS).
1838 - 1848	GRILLPARZER:	LIBUSSA, EIN BRUDERZWIST IN HABSBURG. DIE JÜDIN VON TOLEDO (KIADÁSUKRA CSAK GRILLPARZER HALÁLA – 1871 – UTÁN KERÜLT SOR).
1840	HEBBEL:	JUDIT: GRILLPARZER: WEH DEM, DER LÜGT (BEMUTATÓ).
1843	HEBBEL:	GENOVEVA; VICTOR HUGO: LES BURGGRAVES.
1844	HEBBEL:	MÁRIA MAGDOLNA; GUTZKOW: ZOPF UND SCHWERT (HAJFONAT ÉS KARD).
1846	PONSARD:	AGNÉS DE MÉRANIE (MERIÁNI ÁGNES).
1847	LAUBE:	DIE KARLSCHÜLER ; KUTZKOW: URIEL ACOSTA.
1848	MARX-ENGELS:	KOMMUNISTA KIÁLTVÁNY.
1849	HEBBEL:	HERO DES UND MARIAMNE; LUDWIG: DER ERBFÖRSTER; DUMAS: A KAMÉLIAS HÖLGY; AUGIER: GABRIELLE.
1850	IBSEN:	CATILINA ; PONSARD: CHARLOTTE CORDAY.

1852	DUMAS:	A KAMELIÁS HÖLGY (ELŐADÁS); HEBBEL: AGNES BERNAUERIN; LUDWIG: DIE MAKKABÄER; GUTZKOW: DER KÖNIGSLEUTNANT (A KIRÁLY BIZTOS).
1853	DUMAS:	DIANE DE LYS.
1854	HEBBEL:	GYGES UND SEIN RING; FREYTAG: DIE JOURNALISTEN (AZ ÚJSÁGIRÓK); AUGIER: LE GENDRE DE MONSIEUR POIRIER; PONSARD: L'HONNEUR ET L'ARGENT (BECSÜLET ÉS PÉNZ).
1855	DUMAS:	LE DEMI – MONDE; AUGIER: MARIAGE D'OLYMPE.
1856	PONSARD:	LA BOURSE (A PÉNZTÁRCA); LAUBE: GRAF ESSEX ; BRACHVOGEL: NARZISS.
1857	FLAUBERT:	BOVARYNÉ.
1858	AUGIER:	LES LIONNES PAUVRES; DUMAS: LE FILS NATUREL.
1859	AIGIER:	UN BEAU MARIAGE (ELŐNYÖS HÁZASSÁG; DUMAS: LE PÈRE PRODIGUE, - DARWIN: A FAJOK EREDETE.
1860	SARDOU:	LES PATTE DES MOUCH (AZ UTOLSÓ LEVÉL).
1861	AUGIER:	LES EFFRONTÉS.
1862	HEBBEL:	DIE NIBELUNGEN; AUGIER: LE FILS DE GIBOYER; IBSEN: A SZERELEM KOMÉDIÁJA.

1863	IBSEN:	TRÓNKÖVETELŐK. – HEBBEL HALÁLA.
1864	DUMAS	L'AMI DES FEMMES; AUGIER: MAITRE GUÉRIN.
1865	EDMOND ES JULES DE GONCOURT:	HENRIETTE MARÉCHAL;- OTTO LUDWIG HALÁLA.
1866	IBSEN:	BRAND; AUGIER: LA CONTAGION.
1867	IBSEN:	PEER GYNT; DUMAS: LES IDÉES DE MADAME AUBRAY.
1868	EDMOND ES JULES DE GONCOURT:	LA PATRIE EN DANGER (BENYUJTVA A COMÉDIE FRANÇAIS – NEK); AUGIER: PAUL FORESTIER (FORESTIER PÁL); PAILLERON: LE MONDE OÚ L'ON S'AMUSE (AHOL MULATNAK); PÁKOSI JENŐ: AESOPUS.
1869	IBSEN:	A FIATALOK SÖVETSÉGE; AUGIER: LIONS ET RENARDS.
1870	BECQUE:	MICHEL PAUPER; ANZENGRUBER: DER PFARER VON KIRCBFELD; SARDOU: FERNANDE. – JULES DE GONCOURT HALÁLA.
1871	ANZENGRUBER:	DER MEINEIDBAUR; DUMAS: LA PRINCESSE GEORGES; UNE VISITÉE DE NOCES (AZ ELSŐ LÁTOGATÁS).
1872	ANZENGRUBER:	DIE KREUZELSCHREIBER.

1873	IBSEN:	CSASZÁR ÉS GALILEUS; ZOLA: TBÉRÈSE RAQUIN; DUMAS: MONSIEUR ALPHONSE, LA FEMME DE CLAUDE.
1874	ZOLA:	LES BÉRITIERS (AZ R. ÖRÖKÖSÖK); ANZENGRUBER: DER G'WISENSWURM.
1875	BJÖRNSON:	EN FALLIT (A CSŐD).
1876	ANZENGRUBER:	DOPPELSELBSTMORD – A BAYREUTHI "FESTSPIELHAUS" MEGNYÍTÁSA.
1877	IBSEN:	A TÁRSADOLOM TÁMASZAI; ANZENGRUBER DER LEDIGE HOF; BECQUE: LES CORBEAUX (MEGIRÁS).
1878	ANZENGRUBER:	DAS VIERTE GEBOT; AUGIER: LES FOURCHAMBAULTS; BECQUE: LA NAVETTE; ZOLA: LE BOUTON DE ROSE (A RÓZSABIMBO).
1879	IBSEN:	NÓRA; DUMAS: L'ÉTRANGÈRE.
1880	BECQUE:	LES HONNÊTES FEMME (TISZTESSÉGES ASSZONYOK); SARDOU: DIVORÇONS! (VÁLJUNK EL!); CSIKY: A PROLETÁROK.
1881	IBSEN:	KISÉRTETEK (A KÖNYV MEGJELENÉSE); PAILLERON: LE MONDE OÚ L'ON S'ENNUIE (AHOL UNATKOZNAK, CSIKY: CIFRA NYOMORÚSÁG.
1882	BECQUE:	LES CORBEAUX (ELŐADÁS); SARDOU: FÉDORA.

1883	IBSEN:	KISÉRTETEK – (CHRISTIANIAI – OSLÓI ELŐADÁS); A NÉPGYŰLÖLŐ; RÁKOSI JENŐ: A SZERELEM ISKOLÁJA – NIETZSCHE: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA (IMIGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA).
1884	RÁKOSI JENŐ:	ÉJJEL AZ ERDŐN; CSIKY: BUBORÉKOK.
1885	IBSEN:	A VADKACSA; BECQUE: LA PARISIENNE; DUMAS: DENISE; BLEIBTREU: REVOLUTION IN DER LITTERATUR (FORRADLOM AZ IRODALOMBAN, RÖPIRAT).
1886	IBSEN:	KISERTETEK (ELSŐ NÉMET ELŐADÁS: AUGSBURG); ANZENGRUBER: STAHL UND STEIN; DUMAS: FRANCILLON; RÁKOSI JENŐ: ENDRE ÉS JOHANNA; CSIKY: SPARTACUS.
1887	IBSEN:	KISÉRTETEK (BERLINI ELŐADÁS); ROSMERSHOLM; TOLSZTOJ: SÖTÉTSÉG HATALMA, STRINDBERG: FADREN; ZOLA: RENÉE; HENRIQUE: ESTHER BRANDÈS; PAILLERON: LA SOURIS (AZ EGÉR); SARDOU: LA TOSCA; - ANTOINE MEGALAPÍTJA "THÉÂTRE LIBRE" – T.

1888	GONCOURT:	GERMINIE LACERTEUX (DRAMA); ZOLA: GERMINAL (DRAMA); STRINDBERG: FRÖKEN JULIE; DUMAS: L'AFFIARE CLÉMENCEAU; PORTO – RICH: LA CHANCE DE FRANÇOISE, CSIKY: A VASEMBER.
1889	IBSEN:	A TENGER ASSZONYA; HAUPTMANN: VOR SONNENAUFGANG; MAETERLINCK: LA PRINCESSE MALEINE; GONCOURT: LA PATRIE EN DANGER (ELŐADÁS); ANZENGRUBER: DER FLECK AUF DER (FOLT A BECSÜLETEN); G.HEIBERG: KONG MIDAS; CÉARD: LES RÉSIGNÉES (A BELENYUGVÓK); LEMAITRE: LA RIVOLTÉE (A FELLÁZADT NŐ), - HOLZ ÉS SCHLAF (BJARNE P.HOLMSEN ÁLNÉVEN): PAPA HAMLET. – BERLINBEN MEG ALAKUL A "FREIE BÜHNE". – AUGIER, ANZENGRUBER HALÁLA.
1890	IBSEN:	KISERTETEK (PÁRIZSI ELŐADAS); HAUPTMANN: DAS FRIEDENS – FEST; HOLZ ÉS SCHLAF: DIE FAMILIE SELICKE; MAETERLINCK: A VAKOK; L'INTRUSE: PORTO – RICH: L'INFIDÈLE (A HŰTLEN); JULLIEN: LE MAITRE (A MESTER); LE MAITRE: LA DÉPUTÉ LE VEAU (L.KÉPVISELŐ); RÁKOSI JENŐ: KIRÁLYNÉK HARCA.

1891	IBSEN:	HEDDA GABLER; HAUPTMANN: EINSAME MENSCHEN, HOFMANNSTHAL (LORIS ÁLNÉVEN): GESTERN; WEDEKIND: FRÜHLINGS ERWACHEN; MAETERLINCK: LES SPETS PRINCESSES; PORTO – RICH: AMOUREUSE; JULLIEN: LA MER (A TENGER) – PARIZSBAN MEGALAKUL A "THÉÂTRE DE L'OEUVRE", LONDONBAN AZ INDEPENDENT THEATRE"; - BAHR: DIE ÜBERWINDUNG DES NATURALIZMUS (A NATUR ALIZMUS LEGYŰRÉSE, KRITIKAI GYŰJTEMÉNY; CSIKY GERGELY HALÁLA.
1892	IBSEN:	SOLNESS ÉPITŐMESTER; HAUPTMANN: A TAKÁCSOK (A KÖNYV MEGJELENÉSE) ÉS KOLLEGE CRAMPTON; MAETERLINCK: PELLÉAS ET MELISANDE; WILDE: LADY WINDERMERES FAN (Z.W. LEGYEZŐJE); SHAW: SARTORIUS ÚR HÁZAI; SCHALF: MEISTER ÖLZE HEIBERG: BALKONEN (AZ ERKÉLY); HARTLEBEN: DIE ERZIEHUNG ZUR EHE; G.SALANDRI: LE GRAPPIN (A HOROG); F.DE CUREL: LES FOSSILES (ŐSMARADVÁNYOK); HARVIEU: LES PAROLES RESTENT (A SZAVAK MEGMARADNAK).

1893	HAUPTMANN:	HANNELE, A BUNDA, A TAKÁCSOK PÁRIZSI ELŐADÁS); HOFMANNSTHAL: DER THOR UND DER TOD; SHAW: THE PHILANDERER, WARRENNÉ MESTERSÉGE; COURTELINE: BOUBOURCHE; SCHNIT ZLER: ANATOLE; HARTLEBN: HANNA JAGRET; HALBE: JUGEND; SUDERMANN: HEIMAT (OTTHON); CUREL: L'INVITÉE (A VENDÉG); ROSMER: DÄMMERUNG; HERCEG: A DOLVAI NABOB LÁNYA.
1894	HAUPTMANN:	A TAKÁCSOK (BERLINI ELŐADÁS); WILDE: SALOME; SHAW: FEGYVER ÉS VITÉZ; MAETERLINCK: ALLADIN ET PALOMIDES; LA MORT DE TINTAGILES; ROSTAND: LES ROMANESQUES (A REGÉNYESEK); PAILLERON: CABOTINS; HERCEG: HÁROM TESTŐR.
1895	IBSEN:	KIS EYOLF; WEDEKIND: ERDGEIST; DONNAY: AMANTS; SCHNITZLER: LIEBELEI; SHAW: CANDIDA, A SORS EMBERE; WILD: BUNBURY; HEIBERG: DET STORE LOD; ROSTAND: LA PRINCESSE LOINTAINE. (A NAPKELETI

		KIRÁLYKISASSZONY – DUMAS HALÁLA.
1896	HAUPTMANN:	GEYER FLÓRIAN, DIE VERSUNKENE GLOCKE, ELGA; MAETERLINCK: AGLAVAINE ET SÉLYSETTE; SHAW: SOSEM LEHET TUDNI; SCHNITZLER: FREIWILD; HOLZ: DIE SOZIALARISTOKRATEN.- EDMOND DE GONCOURT HALALA.
1897	IBSEN:	JOHN GABRIEL BORKMAN; STRINDBERG: TILL DAMASKUS; RÜDERER: DIE FAHNENWEIBE (ZÁSZLÓSZENTELÉS); SHAW: AZ ÖRDÖG CIMBORÁJA; SCHALF: GERTRUD; DONNAY: LA DOULOUREUSE; PORTO – RICH: LE PASSÉ; ROSTAND: CYRANO DE BERGERAC; CUREL: LE REPAS DU LION; HERCEG: GYURKOVICS LÁNYOK.
1898	HAUPTMANN:	HENSCHEL FUVAROS, D'ANNANZIO: LA CITTÀ MORTA; STRINDBERG: BROTT OCH BROTT; SHAW: CAESAR ÉS CLEOPATRA; SCHNITZLER: DAS VERMÄCHTNISS; EULENBERG: DOGENGLÜCK; THURY: KATONÁK.
1899	HOFMANSTHAL:	DIE HOCHZEIT DER SOBEIDE, DER ABENTEURER UND DIE SÄNGERIN; D'ANNANZIO: LA GIOCONDA; WEDEKIND: DER LIEBESTRANK,

		DER KAMMERSÄNGER; STRINBERG: ERIK XIV; SHAW: BRASSBOUND KAPITÁNY MEGTÉRÉSE; SCHNITZLER: DER GRÜNE KAKADU; DONNAY: LE TORRENT; EULENBERG: ANNA WALEWSKA; CUREL: LA NOUVELLE IDOLE.
1900	IBSEN:	MA MI, HALOTTAK, FELTÁMADUNK; HAUPTMANN: SCHLUCK UND JAU; MICHAEL KRAMER, STRINDBERG: HALÁL TÁNC; D'ANNANZIO: LA GLORIA; SCHNITZLER: DER SCHLEIER DER BEATRICE; ROSTAND: A SASFIÓK; EULENBERG: MÜNCHAUSEN; ADAMUS: DIE FAMILIE WAWROCH.
1901	HAUPTMANN:	DER ROTE HAHN; D'ANNANZIO: FRANCESCA DA RIMINI; STRINDBERG: KRISTINA; WEDEKIND: DER MARQUISE KEITH; GIDE: LE ROI CANDAULE (KANDAULES KIRÁLY); EULENBERG: LEIDENSCHAFT (SZENVEDÉLY); HEYERMANS: OP HOOP VAN SEGEN; BRÓDY: HÓFEHÉRKE; GÁRDONYI: A BOR; HERCEG: OCSKAY BRIGADÉROS.
1902	HAUPTMANN:	DER ARME HEINRICH; MAETERLINCK: MONNA VANNA; WEDEKIND: DIE BÜCHSE DER PANDORA, SO IST DAS LEBEN; STRINDBERG: ETT DRÖMSPEL; SCHNITZLER: LEBENDIGE STUNDEN;

		PRZYBYSZEWSKI: TANIEC MILOŚCI I ŚMIERCI (A SZERELEM ÉS A HALÁL TÁNCA); EULENBERG: KÜNSTLER UND KATILINARIER; BRÓDY: A DADA, KIRÁLY – IDILLEK; HERCEG: BALATONI REGE; FERENCZY: POGÁNY GÁBOR.
1903	HAUPTMANN:	ROSE BERND; HOFMANSTHAL: ELEKTRA; MAETERLINCK: JOYZELLE; SHAW: EMBER ÉS FELSŐBBRENDŰ EMBER; D'ANNANZIO: LA FIGLIA DI IORO; THOMA: DIE LOKALBABN (A HELYIÉRDEKŰ); SCHLAF: DER BANN; SCHMIDTBONN: MUTTER LANDSTRASSE (ANYÁK: ORSZÁGÚT); EULENBERG: KASSANDRA; GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY; SZEMERE: EGYÉNISÉG; GÁRDONYI: ANNUSKA; HERCEG: KÉZ KEZET MOS.
1904	SCHNITZLER:	DER EINSAME WEG; WEDEKIND: HIDALLA; SHAW: JOHN BULL'S 'OTBER ISLAND, HOV HE LIED TO HER HUSBAND (AZ IMÁDÓJA MEG A FÉRJE); RÜDERE: MORGENRÖTBE (HAJNAL); SCHMIDT – BONN: DIE GOLDENE TÜR (AZ ARANYAJTÓ); EULENBERG: EIN BALBER HELD; DONNAY: L'AUTRE DANGER; FERENCZY: FLIRT; HERCEG: BIZÁNC.

1905	BEER-HOFMANN:	DER GRAF VON CHAROLAIS; HEIBERG: KJAERLIGBEDENS TRAGEDIE; SCHNITZLER: ZWISCHENSPIRL; HOFMANSTHAL: DAS GERETTETE VENEDIG; WEDEKIND: TOTENTAZ; SCHOLZ: DER JUDE VON CONSTANZ (A KONSTANZI ZSIDÓ); ERNST: DEMETRIOS; GÁRDONYI: ZÉTA; SZEMERE: ERŐSEK ÉS GYENGÉK.
1906	HAUPTMANN:	UND PIPP TANZT; SCHNITZLER: DER RUF DES LEBENS; HOFMANSTHAL: OEDIPUS UND DIE SPHINX; SHAW: BARBARA ŐRNAGY; EULENBERG: RITTER BLAUBART; LUBLINSKI: PETER VON RUSSLAND; EMIL LUDWIG: NAPOLEON; FERENCZY: A NAGY ÉRZÉS; SZEMERE: A SIRALOMHÁZBAN – IBSEN HALÁLA.
1907	HAUPTMANN:	DIE JUNFERN VON BISCHOFSBERG; D'ANNANZIO: PIÙ CHE L'AMORE (TÖBB MINT A SZERELEM); WEDEKUND: MUSIK; BAB: DER ANDERE; HERCZEG: DÉRYNÉ IFI – ASSZONY; LENGYEL: A NAGY FEJEDELEM.

الجدول الكرونولوجى (٢)

أ- (العرض الأول للمسرحيات)

ب- (صدور الطبعة الأولى)

١٧٧٢	بومارشيه	كتابة حلاّق إشبيلية.
١٧٧٣	جوته	صدور الطبعة الأولى بدون اسم المؤلف لمسرحية **GÖTZ VON BERLICHINGEN.**
١٧٧٩	جوته	صدور النسخة النثرية لمسرحية إفجنيا في توريس.
١٧٨٠	شيللر	صدور النسخة المُعدّلة لمسرحية اللصوص.
١٧٨١	شيللر	صدور النسخة المُعدّلة الثانية لمسرحية اللصوص + العرض الأول
١٧٨٢	شيللر	صدور كتاب مسرحية فياسكو **FIESCO.**
١٧٨٤	شيللر	العرض الأول – مسرحية فياسكو.
١٧٨٧	جوته	– الانتهاء من كتابة مسرحية إجمونت. – العمل في تعديل النص الشعرى – مسرحية إفجنيا في توريس.
١٧٩٠	جوته	صدور بعض أعمال جوتة في طبعة واحدة.
١٧٩١	جوته	إجمونت – العرض الأول.

١٧٩٦	شيللر	تعديل مسرحية إجمونت بقلم شيللر.
١٧٩٩	شيللر	ڤالينشتاين – العرض الأول للثلاثية.
١٨٠١	شيللر	كتابة مسرحية عذراء أورليانز AZ ORLÉANS- I SZŰZ.
١٨٠٣	شيللر	العرض الأول – مسرحية عذراء أورليانز.
١٨٠٦	جوته	– تعديل نص مسرحية ستيلا **STELLA** لمرة ثانية. – العرض الأول – ستيلا.
١٨٠٧	كلايست	– صدور كتاب مسرحية أمفتريون AMPHITRYON. – العرض الأول.
١٨٠٨	كلايست	– صدور كتاب مسرحية **PENTHESZILEIA**. – (العرض الأول عام ١٨٧٨).
١٨٠٩	جوته	صدور الجزء الأول لمسرحية فاوست.
١٨١٠	كلايست	مسرحيتا كاتيتسا هيرلبرون، أمير هامبورج (الكتابة + صدور النسخة المطبوعة + العرض الأول في ١٨٢١).
١٨١٥	كاتونا يوچاف	– صدور كتاب مسرحية بانك بَانْ. – العرض الأول عام ١٨٣٣.
١٨٣١	جوته	الانتهاء من مخطوطة مسرحية فاوست.
١٨٣٥	بخنر	مسرحية موت دانتون (العرض الأول ١٩٠٢!)

١٨٣٨	جريلبارزر	كتابة مسرحية WED DEM, DER LÜGT
١٨٣٨- ١٨٤٨	جريلبارزر	صدور مسرحياته: **LIBUSSA , EIN BRUDERZWIST IN HABSBURG, DIE JUDIN VON TOLEDO.** ليبوشا، الأخوان من هابسبرج، يهودية توليـــدور بعد وفاته.
١٨٥٢	ديماس	العرض الأول – مسرحية غادة الكاميليا.
١٨٦٨	الأخوان إدموند، چول	يُقدمان نص مسرحية (الوطن في خطر) لمسرح الكوميدى فرانسيز – فى باريس.
١٨٧٦	افتتاح مهرجان (بيرويت **BAYREUTH**) فى ألمانيـــا للمـــرة الأولى.	
١٨٧٧	هنرى بك	الانتهاء من كتابة مسرحية الغربان.
١٨٨١	إبسن	صدور كتاب مسرحية الأشباح.
١٨٨٢	هنرى بك	العرض الأول – مسرحية الغربان.
١٨٨٣	إبسن	عرض مسرحية الأشباح فى مسرح كريـــسينيا – أوسلو.

١٨٨٦	إبسن	مسرحية الأشباح – العرض الأول باللغة الألمانية – في أوجسبرج.
١٨٨٧	إبسن	– مسرحية الأشباح – عرض مدينة برلين. – تأسيس فرقة المسرح الحر الفرنسي على يد أندريه أنطوان.
١٨٨٩	جونكور	– العرض الأول لمسرحية (الوطن في خطر). – في برلين تكوين مسرح (فرى بيهن).
١٨٩٠	إبسن	مسرحية الأشباح – العرض الأول في باريس.
١٨٩١م		– افتتاح مسرح اللوڤر في باريس. – افتتاح المسرح المستقل في لندن.
١٨٩٢	هاوبتمان	صدور مسرحية النسّاجون في كتاب.
١٨٩٣	هاوبتمان	عرض مسرحيات هانيل، الفراء، النساجون على مسارح باريس.
١٨٩٤	هاوبتمان	عرض النساجون في مسرح برلين.

الجدول الكرونولوجى (٣)

تاريخ الوفيات

١٧٩١	وفاة جوتهلد أفرايم ليسنج
١٨٠٥	فردريك شيللر
١٨١١	هاينريخ ڤون كلايست
١٨٣٢	يوهان ڤلفجنج جوتة
١٨٦٣	كريستيان فردريك هابل
١٨٦٥	أوتو لودڤيج
١٨٧٠	چول جونكور
١٨٨٩	إميل أوچييه
١٨٨٩	لودڤيج أنزنجريبر
١٨٩١	تشيكي جارجاى
١٩٠٦	هنريك إبسن

الجدول الكرونولوجي (٤)

وفيه يضيف المترجم، استكمالا للجدول (٣) بقية الكُتّاب الـذين وردت أسماؤهم في الكتاب.

قبل الميلاد – ق.م

٤٥٦	إسخليوس
٤٠٦	سوفوكليس
١٦١٦	وليم شكسبير
١٦٧٣	چان بابتست بوكلين موليير
١٦٨٤	بيير كورني
١٦٩٩	چان راسين
١٧٣٥	راكوتزى فرانس
١٧٣٩	چورچ ليلو
١٧٧٨	فرانسوا ماري أروى – ڤولتير
١٧٩٩	بيير أوجستين كارون دو بومارشيه
١٨٣٠	كاتونا يوچاف
١٨٣٠	كيش فالودى كاروى
١٨٣٧	چورچ بخنر

بتوفي شاندور	١٨٤٩
ڤيريش مارتي ميهاي	١٨٥٠
ألفريد دو موسيه	١٨٥٧
يوچين سكريب	١٨٦١
موداتش إمرا	١٨٦٤
بروسبيير ماريميه	١٨٧٠
فرانز جريلبارزر	١٨٧٢
سيجليجاتي أدا	١٨٧٨
أراني يانوش	١٨٨٢
ريتشارد ڤاجنر	١٨٨٣
ڤكتور هوجو	١٨٨٥
إدموند جونكور	١٨٩٦
أوسكار وايلد	١٩٠٠
إميل زولا	١٩٠٢
أنطون باڤلوفتش تشيكوف	١٩٠٤
فكتوريان ساردو	١٩٠٨
چون ملنجتون سينج	١٩٠٩
ليو تولستوي	١٩١٠
أوجست سترندبرج	١٩١٢

١٩١٨	إدمون روستان
١٩٣١	آرثر سنتزلر
١٩٣٩	وليام بتلر ييتس
١٩٤٢	موريتس چيجموند
١٩٤٤	سومورو دچو
١٩٤٥	أليكسي تولستوى
١٩٤٩	موريس ماترلنك
١٩٥٠	چورچ برنارد شو

مسرد الأسماء

الأسماء كاملة، الواردة فى الكتاب.

(A)

ADAMUS, FRANZ	فرانز أداميس
AISZKHÜLOSZ	أسخيلوس
ALBERTI, CONRAD	كونراد ألبرتى
ALEXANDER, BERNAT	برنات ألكسندر
ALEXIS, WILLIBALD	ڤيليبالد ألكسس
ALFIERI, VITTORIO	ڤيتوريو ألفييرى
ANTIGONE	أنتيجونى
ANDRIAN – WERBURG, LEOPOLD	ليوبولد أندريان ڤيربرج
ANTOINE, ANDRÉ	أندريه أنطوان
ANZENGRUBER, LUDWIG	لودفيج أنزنجريبر
ARANY, JÁNOS	يانوش أرانى
ARISZTOPHANÉSZ	أرسطوفانيس
ARISZTOTELÉSZ	أرسطوطاليس
AUERBACH, BERTHOLD	برتهولد أورباخ
AUGIER, ÉMILE	إميل أوچييه

(B)

BAB, JULIUS	چوليوس باب
BAHR, HERMANN	هرمان باهْر
BALZAC, HONORÉ DE	أونوريه دو بلزاك
BARRÉS, MAURICE	موريس بارّيه
BATAILLE, HENRY	هنري باتيل
BAURENFELD, EDUARD VON	إدوارد ڤون بورنفلد
BEAUMARCHAIS, PIERRE – AUGUSTIN CARON DE	بيير أوجستين كارون دو بومارشيه
BEAUMONT, FRANCIS	فرانسيس بومونت
BEARDSLEY, AUBREY	أوبرى ڤنسنت بردسلى
BECQUE, HENRY FRANÇOIS	هنري فرانسوا بِكْ
BEER – HOFMANN, RICHARD	ريتشارد بير – هوفمان
BEHRENS	بهرنز
BEÖTHY, ZSOLT	بيثي چولت
BERNSTEIN, EDUARD	إدوارد برنشتاين
BERNSTEIN, HENRY	هنري برنشتاين
BERTOLAZZI, CARLO	كارلو برتولوزى

BIELSCHOWSKY, ALBERT	ألبرت بيلشوفسكى
BISMARCK, OTTO EDUARD LEOPOLD	أوتو إدوارد ليوبولد بسمارك
BJÖRNSON, BJÖNSTJERN	بجينسترن بجرنسون
BLEIBTREU KARL	كارل بليبترو
BLUMENTHAL, OSKAR	أوسكار بلومنتال
BOURGET, PAUL	بول بورچيه
BÖCKLIN, ARNOLD	أرنولد بكلين
BÖLSCHE, WILHELM	ڤيلهلم بلشا
BRAHM, OTTO	أوتو براهم
BRANDES, GEORG	جيورج براندس
BRÓDY SÁNDOR	برودى شاندور
BROWNING, ROBERT	روبرت براوننج
BURCKHARDT, MAX	ماكس بركهاردت
BUTTI, ENRICO ANNIBALE	أنريكو أنيبال بوتى
BÜCHNER GEORG	چورچ بخنر
BYRON GEORGE GORDON, LORD	لورد چورچ جوردون بايرون

(C)

CALDERÓN, DELA BARCA, PEDRO	بدرو دو. لاباركا كالدرون
CALÉ, WALTER	والتر كالي
CAPUS, ALFRED	ألفريد كابوس
CÉARD, HENRI	هنري كيارد
CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL	ميجويل دو سرفانتس سافدرا
CÉZANNE, PAUL	بول سيزان
CHAMBERLAIN, HOUSTON STEWART	هوستون ستيوارت تشامبرلين
CLAUDEL, PAUL	بول كلوديل
CONGREVE, WILLIAM	ويليام كونجريـف
CONRADI, HERMANN	هرمان كونرادى
CONSTABLE, JOHN	چون كونستابل
CONSTANT DE REBECQUE, HENRI BENJAMİN	هنرى بنيامين كونستانت ربيكيو
CORBIÈRE, TRISTAN	تريستان كوربييه
CORNEILLE, PIERRE	بيير كورنى
COURTELINE, GEORGES	جيورجيس كورتلين
CUREL, FRANÇOIS DE	فرانسوا دو كوريل
CSEHOV, ANTON PAVLOVICS	أنطون بافلوفتش تشيكوف
CSIKY GERGELY	تشيكي جارجاى

(D)

DANTE, ALIGHIERI	أليجييري دانتى
D'ANNUNZIO, GABRIELE	جاربرييل دانانزيو
DARWIN, CHARLES ROBERT	تشارلس روبرت داروين
DAUMIER, HONORÉ	أونورى دوميه
DEGAS, HILAIRE GERMAIN EDGAR	هيلير جيرمين إدجار ديجا
DEHMEL, RICHARD	ريتشارد ديميل
D'ENNERY, ADOLPHE PHILIPPE	أدولف فيليب دينارى
DICKENS, CHARLES	تشارلس ديكنز
DIDEROT, DENIS	دينيس ديديرو
DILTHEY, WILHELM	ڤيلهلم دلتاى
DONNAY, MAURICE	موريس دوناى
DOSZTOJEVSZKIJ, FJOOR MIHAJLOVICS	فيودور ميهايلوڤتش دستويفسكى
DOYLE, SIR ARTHUR CONAN	سير آرثر كونان دُويل
DUMAS, ALEXANDRE, FILS	ألكسندر ديما الابن

(E)

ELOESSER, ARTHUR	آرثر إلوسر
ERNST, PAUL	بول أرنست
ESSEX (ROBERT DEVEREUX)	إيسكس (روبرت ديــڤيرو)
EULENBERG, HERBERT	هربرت إلونبرج
EURIPIDÉSZ	يوريبيديس

(F)

FERENCZY FERENC	فرنتسي فرانس
FICHTE, JOHANN GOTTLIEB	يوهان جوتليب فيخته
FIELD, NATHANIEL	ناثانيل فيلد
FIELDING, HENRY	هنري فيلدنج
FLAUBERT, GUSTAVE	جوستاف فلوبير
FLETCHER, JOHN I.BEAUMONT	چون .أ. بومونت فلتشر
FONTANE, THEODOR	تيودور فونتان
FORD, JOHN	چون فورد
FRANCE, ANATOLE	أناتول فرانس

(G)

GALSWORTHY, JOHN	چون جالزورثی
GARBORG, ARNE	آرنا جاربورج
GARDONYI GÉZA	جاردونی جيزا
GAUGUIN, PAUL	بول جوجين
GAUTIER, THÉOPHILE	تيوفيل جوتييه
GEIBLE, EMANUEL	إيمانويل جيبل
GEORGE, STEFAN	ستيفان چورچ
GIACOSA, GUISEPPE	جوزيبى جياكوسا
GIDE, ANDRÉ	أندريه جيد
GIOTTO DI BONDONE	چيوتو دى بوندون
GOETHE, JOHANN WOLFGANG	يوهان ڤلفجنج جوته
GOGOL, NYKOLAJ VASZILJEVICS	نيكولاى فاسيلياڤتش جوجول
GOLDSMITH, OLIVER	أوليــڤر جولد سميث
GONCOURT, EDMOND DE ÉS JULE DE	إدموند، دو چول جونكور
GORKIJ, MAKSZIM	مكسيم جوركى
GOTTHELF, JEREMIAS	چيرمياس جوتهلف
GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH	يوهان كريستوف جوتشد
GRABB, CHRISTAN DIETRICH	كريستان ديتريش جراب

GRANVILLE – BARKER, HARLEY	هارلي جرانـــڤيل – باركر
GREENE, ROBERT	روبرت جرين
GREINER, LEO	ليو جرينر
GRILLPARZER, FRANZ	فرانز جريلبارزر
GUTZKOW, KARL	كارل جوتكزو
JUYS, CONSTANTIN	چيس كونستانتين

(H)

HALBE. MAX	ماكس هالب
HALÉVY, LUDOVIC	هاليـــڤـــي لودڤيك
HAMSUN, KNUT	هامسون كنات
HANSTEIN, ADALBERT VON	أدلبرت ڤون هنشتاين
HARDT, ERNST	أرنست هارت
HARTLEBEN, OTTO ERICH	أوتو أريخ هارتلين
HAUPTMANN, GERHART	جرهارت هاوبتمان
HEBBEL FRIEDRICH	فردريك هابل
HEGEL, GEORG WİLHELM FRIEDRICH	چورچ ڤيلهلم فردريك هيجل

HEIBERG, GUNNAR	جونار هايبرج
HEIBERG, JOHAN LUDVIG	يوهان لودفيج هايبرج
HEIMANN, MORITZ	موريتس هايمان
HEINE, HEINRICH	هاينريخ هاينه
HENNIQUE, LÉON	ليون هاينيك
HERCZEG, FERENC	فرانس هرتسج
HERTZ, HENNIK	هانيك هرتس
HERVIEU, PAUL ERNEST	بول إرنست هارڤيو
HERWEGH, GEORG	چورچ هارڤيج
HETTNER, HERMANN	هتنر هرمان
HEYERMANS, HERMAN	هرمان هيرمانز
HIRSCHFELD, GEORG	چورچ هيرشفيلد
HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADÄUS	إرنست تيودور أماديس هوفمان
HOFMANNSTHAL, HUGO VON	هوجو ڤون هوفمنستال
HOLZ, ARNO	أرنو هولز
HÖRDERLIN, JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH	يوهان كرستيان فردريك هردرلين

HUGO, VICTOR	فكتور هوجو
HUMBOLDT, WILHELM VON	ڤيلهلم ڤون هامبولت
HUME, DAVID	داڤيد هيوم
HUYSMANS, JORIS – KARL	كارل – جوريس هويزمانز

(I)

IBSEN, HENRIK	هنريك إبسن
IFFLAND, AUGUST WILHELM	أوجست ڤيلهلم إفلاند
IMMERMANN, KARL LEBRECHT	كارل لبرخت إمرمان

(J)

JACOBI, FRIERICH HEINRICH	هاينريخ فردريك چاكوبى
JACOBSEN, JENS PETER	جنز بيتر جاكوبسن
JEAN, PAUL	بول چين
JEBB, RICHARD CLAVERHOUSE	ريتشارد كلاڤيرهوز جيب
JOHNSON, SAMUEL	صامويل چونسون
JONSON, BEN	بن جونسون
JULLIEN, JEAN	چين چوليان

(K)

KADELBURG, GUSTAV	جوستاف كادلبرج
KAHN, GUSTAVE	كاهن جوستاف
KANT, IMMANUEL	إمانويل كانط
KARL, AUGUST HERCEG	النبيل أوجست كارل
KASSNER RUDOLF	رودولف كاسنر
KATONA JÓZSEF	كاتونا يوچاف
KELLER, GOTTFRIED	جوتفريد كالاّر
KERR, ALFRED	ألفريد كير
KEYSERLING, EDUARD GRAF VON	ڤون جراف إدوارد كيسيرلنج
KIERKEGARD, SØREN	سورين كيركيجارد
KIRCHER, ERWIN	إيرڤين كيرشر
KISFALUDY KÁROLY	كيش فالودي كارولي
KISFALUDY SÁNDOR	كيش فالودي شاندور
KLEIST, HEINRICH VON	هاينريخ ڤون كلايست
KOTZEBUE, AUGUST	أوجست كوتزبو

KUM, EMIL	إميل كوم
KÜHNE, GUSTAV	كوهن جوستاف
KYD, THOMAS	توماس كيد

(L)

LAFORGUE, JULES	لافورج چول
LANGE, SVEN	لانج شفن
LANGMANN, PHILIPPE	فيليب لانجمان
L'ARRONGE, ADOLF	أدولف لارونج
LAUBE, HEINRICH	هاينريخ لوب
LAVEDAN, HENRI	هنرى لاڤيدان
LEMAITRE, JULES	چول لوميتر
LENGYEL, MENYHÉRT	منيهارت لانجل
LENSING, ELISE	أليس لنسنج
LENZ, JACOB REINHULD MICHAEL	چاكوب راينهولد ميكائيل لنز
LEONARDO DA VINCI	ليوناردو دافنشى
LERBERGHE, CHARLES VAN	تشارلس ڤان لربرج
LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM	جوتهولد أفرايم ليسنج

LIBERMANN, MAX	ماكس ليبرمان
LILIENCRON, DETLEV VON	ديتليــف ڤون ليلينكرون
LILLO, GEORGE	چورچ ليللو
LINDAU, PAUL	بول ليندو
LIPPS, THEODOR	تيودور لبس
LODGE, THOMAS	توماس لودچ
LUBLINER, HUGO	هوجو ليبلنار
LUBLINSKI, SAMUEL	صامويل لوبلينسكى
LUDWIG, EMILE	إميل لودڤيج
LUDWIG, OTTO	أوتو لودڤيج
LUGNÉ – POÉ, AURÉLIEN – FRANÇOIS – MARIE	أروليان – فرانسوا – ماري لون بو

(M)

MACHIAVELLI, NICCOLÓ	نيكولو ماكياڤيللى
MADÁCH IMRE	مودانش إمرا
MAETERLINCK, MAURICE	موريس ماترلنك
MALLARMÉ, STÉPHANE	ستيفان مالارميه
MANET, EDOUARD	إدوارد مانيه

MARÉES, HANS VON	هانز ڤون ماريس
MARLOW, CHRISTOFER	كريستوفر مارلو
MARX, KARL	كارل ماركس
MASSINGER, PHILIP	فيليب ماسينجر
MAUPASSANT, GUY DE	جى دو موباسان
MEILHAC, HENRI	هنرى ميلهاك
MEINECKE, ERIEDRICH	فردريك ماينيك
MERCIER, LOUIS - SÉBASTIEN	لويس سبستيان مارسييه
MEREAU, SOPHIE	صوفى مارو
MÉTÉNIER, OSCAR	أوسكار ميتينييه
MEYER, CONRAD FERDINAND	كونراد فرديناند ماير
MICHELANGELO, BUONARROTI	بوناروتى ميكلانجلو
MILLET, JEAN FRANÇOIS	چان فرانسوا مييه
MINOR, JACOB	چاكوب مينور
MIRBEAU, OCTAVE	أوكتاف ميربو
MOLIÈRE	موليير
MOLNÁR FERENC	مولنار فرانس
MORICZ ZSIGMOND	موريس چيجموند
MUNCH, EDVARD	إدڤارد مانش
MURRAY, GILBERT	جلبرت موريى
MÜLLNER, ADOLF	أدولف ميلنر

(N)

NAPÓLÉON BONAPARTE	نابليون بونابرت
NIETZSCHE, FRIEBRICH	فردريك نيتشة

(O)

OBSTFELDER, SIGBJÖRN	سيجبجرن أوبستفلد
OEHLENSCHLÄGER, ADAM GOTTLOB	آدم جوتليب أولنشلاجر
OTWAY, THOMAS	توماس أوتويى

(P)

PAILLERON, ÉDOUARD	إدوارد بيلليرون
PAULAY, EDE	أدا بوليى
PAULSEN, JOHN	چون بولسن
PEELE, GEORGE	چورچ بيل
PETŐFI SÁNDOR	بتوفى شاندور
PETRACA, FRANCESCO	فرانسسكو بتراركا
PLATÓN	بحيرة بلاتون - المجر
PLAUTUS	بلاوتوس
POE, EDGAR ALLEN	إدچار ألان بو

PONSARD, FRANÇOIS	فرانسوا بونسار
POREL, DESIRÉ - PAUL	ديزيريه – بول بوريل
PORTO – RICHE , GEORGES DE	جورج دو بورتو – ريش
PRZYBYSZEWSKI, STANISLAV	بريزبيساڤسكى ستانيسلاڤ

(R)

RABELAIS, FRANÇOIS,	فرانسوا رابليه
RACINE, JEAN	چان راسين
RAFF, JOHANNES	جوهانز راف
RÁKOSI JENŐ	راكوشى ينو
RALEIGH, WALTER	والتر رالى
REMBRANDT, HARMENSZ VAN RIJN	هارمنس ڤان رين رمبرانت
RENARD, JULES	چول رينار
RIEDL FRIGYES	ريدل فريجش
RILKE, RAINER MARIA	راينر ماريا ريلكة
RIMBAUD, ARTHUR	آرثر ريمبو
ROBERT, LUDWIG	لودڤيج روبرت

ROBINSON, HENRY CRABB	هنرى كراب روبنسون
RODENBACH, GEORGES	چورچ رودنباخ
ROMAINS, JULES	چول رومان
ROSEGGER, PETER	بيتر روسيجر
ROSMER, ERNST	إرنست روزمر
ROSTAND, EDMOND	إدمون روستان
ROUSSEAU, JEAN – JACQUES	چان چاك روسو
RÖTSCHER, HEINRICH THEODOR	هاينريخ تيودور ريتشر
RÜDERER, JOSEPH	جوزيف ريدرر

(S)

SALANDRI, GASTON	جاستون سالاندرى
SAND, GEORGE	چورچ صاند
SARCEY, FRANCISQUE	فرانسيسك سارسى
SARDOU, VICTORIAN	ڤكتوريان ساردو
SCHEFFLER, KARL	كارل شفلر
SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM	فردريك ڤيلهلم جوزيف ڤون شيلنج
SCHEUNERT, ARNO	شينارت أرنو

SCHILLER, FRIEDRICH	فريدريك شيللر
SCHLAF, JOHANNES	چوهانز شلاف
SCHLEGEL, FRIEDRICH VON	فردريك ڤون شلجل
SCHLENTHER, PAUL	شلنثر بول
SCHMIDT – BONN, WILHELM	ڤيلهلم شميت – بون
SCHMIDT, JULIAN	چوليان شميت
SCHNITZLER, ARTHUR	أرتور شنيتسلر
SCHOLZ, WILHELM VON	ڤيلهلم ڤون شولز
SCHOPENHAUER, ARTHUR	أرتور شوبنهاور
SCHÖNHERR, KARL	كارل شنهر
SCRIBE, EUGÈNE	يوچين سكريب
SHAKESPEARE, WILLIAM	وليم شكسبير
SHAW, GEORGE BERNARD	چورچ برنارد شو
SHELLY, PERCY BYSSHE	برسي بيش شيللى
SIDNEY, SIR PHILIP	سير فيليب سيدنى
SIEYÈS, EMANUEL JOSEPH	إمانويل جوزيف سييس
SIMMEL, GEORG	چورچ سيمال
SMOLLETT, TOBIAS GEORGE	چورچ توبياس سمولت
SOMBART, WERNER	ڤيرنر سومبارت

SÖDERBERG, HJALMAR	هيالمار شدربرج
SPIELHAGEN, FRIEDRICH	فردريك شبيلهاجن
STEIN, HEINRICH VON	هاينريخ ڤون ستاين
STENDHAL	ستاندال
STERNE, LAWRENCE	لورانس سترن
STIRNER, MAX	ماكس ستيرنر
STRINDBERG, JOHAN AUGUST	يوهان أوجست سترندبرج
STUART MÁRIA	ستيوارت ماريا
SWIFT, JONATHAN	يوناثان سويفت
SWINBURN, ALGERNON CHARLES	ألجرنون تشارلس سوينبرن
SYNGE, JOHN MILLINGTON	چون مللينجتون سنج
SUDERMANN, HERMANN	هرمان سودرمان
SZEMERE GYÖRGY	سمارا چيرج
SZIGLIGETI EDE	سيجليجاتى أدا
SZOMORY DEZSŐ	سوموری دچو
SZOPHOKLÉSZ	سوفوكليس

(T)

TELEKI LÁSZLÓ	تلاكى لاسلو
THOMA, LUDWIG	لودڤيج توما

THOMSON, JAMES	چيمس تومسون
TIECK, JOHANN LUDWIG	يوهان لودڤيج تييك
TOLDY ISTVÁN	تولدى إشتـڤان
TOLSZTOJ, LEV NYIKOLAJEVICS	ليو نيكولايـڤتش تولستوى
TOULOUSE – LAUTREC, HENRI DE	هنرى دو تولوز – لوتريك
TURGENYEV, IVAN SZERGEJEVICS	إيـڤان سرجيـڤتش تورجنيـڤ

(U)

UHLAND, LUDWIG	لودڤيج أوهلاند

(V)

VEGA, LOPE DE	لوبى دى بيجا
VERHAEREN, ÉMILE	إميل ڤارهارن
VERLAINE, PAUL	بول ڤيرلين
VIELÉ – GRIFFIN, FRANCIS	فرانسو ڤيليه جريفن
VOLTAIRE	ڤولتير
VÖRÖSMARTY MIHÁLY	ڤيريش مارتى ميهاى

(W)

WAGNER, RICHARD	ريشارد ڤاجنر
WEDEKIND, FRANK	فرانك ڤيديكند

WERNER, ZACHARIAS	زخارياس ڤيرنر
WIED, GUSTAV	جوستاف ڤيد
WIELAND, CRISTOPH MARTIN	كريستوف مارتن ڤيلاند
WILAMOWITZ – MOELLENDORF, ULRICH VON	موللييندورف أولريخ ڤون ڤيلاموفيتز
WILDE, OSCAR	أوسكار وايلد
WILDENBRUCH, ERNST VON	أرنست ڤون ولدنبراخ
WOLFF, JULIUS	چوليوس وولف
WOLF, PIERRE	بيير وولف

(Y)

YEATS, WILLIAM BUTLER	وليم بتلر ييتس

(Z)

ZOLA, ÉMILE	إميل زولا

المؤلف فى سطور:

چورچ لوكاتش

- الذى يُكتب اسمه باللغة العربيـــة - خطأ - چورچ لوكاش. عـــاش ٨٦ عاما، من مواليد دولة المجر في ١٣ أبريل ١٨٨٥، وتوفى بعد تقاعده، وبعد أن ظل سنوات عديدة أستاذا بجامعة بودابست بالمجر، في ٤ يونيو ١٩٧١.
- عمل فى فترة شبابه الأولى ممثلاً، ثم أسس فرقة مسرحية باسم (مسرح تاليا) عام ١٩٠٤.
- واحدًا من أعظم الفلاسفة الاشتراكيين في القرن العشرين.
- تُدرّس مؤلفاته العديدة فى معظم الجامعات الأوروبية، فى أقسام الأدب الدرامى، الفلسفة، علوم الجمال.

أهم مؤلفاته:

١- خلْع عرش العقل.

1. AZ ÉSZ TRÓNFOSZTÁSA.

٢- خصائص علوم الجماليات.

2. AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSSÁGA.

٣- تاريخ تطور الدراما الحديثة.

3. AZ MODEN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

المترجم فى سطور:

كمال الدين محمد عيد

- من مواليد ١٩٣١/٦/١٨.
- ماچستير ودكتوراه الفلسفة في الآداب الدرامية.
- عمل بالتدريس الجامعي في جامعات: الفاتح – ليبيا، بغداد – العراق، الكوفة – العراق، الملك سعود – المملكة العربية السعودية، بنها، طنطا، النهضة الخاصة، المجر.
- أستاذ غير متفرغ للدراسات العليا – أكاديمية الفنون.
- له أكثر من (٣٠) مؤلفا ومترجمًا، أهمها:

  المسرح حياتى (٣ أجزاء).

  المسرح بين الفكرة والتجريب.

  مسرح شكسبير.

  أنطولوجيا المسرحية.

  قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.

  قاموس أعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية.
- ناقش ما يزيد على أربعين رسالة، مشرفًا ومناقشًا فى جامعات: القاهرة، عين شمس، الإسكندرية، بنها، حلوان، المعهد العالى للفنون المسرحية.

المحرر فى سطور:

ماجد مصطفى الصعيدى

- أستاذ بكلية الألسن، جامعة عين شمس – قسم اللغة العربية.
- عضو هيئة تحرير «مجلة الألسن للترجمة» – (كلية الألسن، جامعة عين شمس) ٢٠٠١-٢٠١٠.
- عضو هيئة تحرير مجلة «فصول» – (الهيئة المصرية العامة للكتاب – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٣- ٢٠٠٥ – (الأعداد ٦١ – ٦٦).
- مدير تحرير مجلة «فصول» (الهيئة المصرية العامة للكتاب – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٥-٢٠١١- (الأعداد ٦٧ – ٧٩).
- مستشار تحرير مجلة «أواصر – كتاب غير دورى» – (المركز القومي للترجمة – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٨-٢٠١٠.
- عضو المجلس الاستشاري الدولي لمجلة "أناكل" – « **Revista Anaquel de Estudios Árabes**» الصادرة عن قسم الدراسات العربية والإسلامية – جامعة كومبلوتنسي **Complutense** بمدريد، إسبانيا، بدءًا من العدد (٢٤) ٢٠١٣
- له العديد من المقالات المنشورة في مجلات: «القاهرة»، «فصول»، «مجلة الألسن للترجمة»، «أواصر»، مجلة «الأدباء» مجلة «قنديل»، «أخبار الأدب».. وغيرها.

من كتبه:

١- فى جدلية الذات والآخر - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٦.

٢- هرمس فى المصادر العربية، دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٧.

٣- فى الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز، القاهرة، ٢٠٠٧.

٤- الأدب العربي وحوار الثقافات - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٨.

٥- فى اللغة والأدب والحضارة، كتاب تذكارى تكريمًا للأستاذ الدكتور عوني عبد الرءوف بمناسبة بلوغه الثمانين، تحرير: إيمان السعيد جلال، ماجد مصطفى الصعيدى - مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية بجامعة القاهرة - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٨.

٦- الدراسات العربية فى عالم متغير، كتاب المؤتمر الأول لقسم اللغة العربية المنعقد فى كلية الألسن جامعة عين شمس، فى الفترة من ٢٥ - ٢٧ نوفمبر ٢٠١٣، تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى، الناشر: وحدة رفاعة للترجمة والبحوث والنشر، كلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠١٤.

التصحيح اللغوى: كريمان البدرى

الإشراف الفنى: حسن كامل

إن تاريخ تطور الدراما الحديثة هو الإطار الجامع لهذا الكتاب. تأتى الإجابات باحثة عن أسئلة كثيرة: هل هناك ما يُسمى بالدراما الحديثة؟ إذا كانت الإجابة بـ (نعم)، كيف حدث ذلك؟ ولماذا هذه التسمية؟ وما أسلوب هذا النوع من الدراما؟ وكيف تحقّق وجوده؟ وكما ترى، فإن السؤال أو هذه الأسئلة جميعها تتعلق بالجانب العملي التطبيقي: في هذا الرأي التقريري.. كيف احتملت، وقبلت الدراما الحديثة مثل هذا "المصطلح" حتى تُعبِّر عن مشاعر الحياة الحديثة وعالم الفكر فيها؟ لكن هذا السؤال العملي التطبيقي يكون صحيحًا وفاعلاً عندما يُصبح مُهمًّا لمسرح من المسارح الجيدة أن يُجيب على الأسئلة- المطروحة آنفًا- بتقديم مسرحيات تحمل في مضامينها وإخراجها صورة الأسلوب المتجدد الذي يُجيب- عمليًا وتطبيقيًا- على الأسئلة المطروحة، وبذلك تجد إجاباتٍ وحلولاً على الأسئلة، بشرط أن تكون الحلول متوافقة ومتطابقة مع الإجابات، ومدافعة عن الحقيقة الداخلية للتأثير الدرامي المنشود.

في هذا الكتاب يطرح لوكاتش أسئلة كثيرة ليبحث عن إجابات منطقية لها، ثم يُجرِّب الحاصل والناتج في تجارب معملية على الدراما، وخشبة المسرح. إنه جهد لا يمسهُ إلا عبقري وهب نفسه، وفكره، ودراساته، في خدمة الدراما الأوروبية. وتكفي الإشارة إلى الجهد الذي صاحب هذاالكتاب؛ فقد بدأ في كتابته وتحريره عام 1904، وانتهى منه في عام 1907، وصدرت الطبعة الثانية التي اعتمدنا عليها في الترجمة عام 1911 باللغة المجرية.

تصميم الغلاف: هانى الشناوى